G. W. F. Hegel

Estetica

Tomo I

Feltrinelli

G.W.F. Hegel
Estetica

L'estetica che Hegel venne esponendo nelle Lezioni *fu sostenuta dall'autorità filosofica di tutto il suo sistema e dalla personale posizione autorevole che gradualmente egli aveva assunto quale riconosciuto filosofo ufficiale della Prussia. Ma alla diffusione della sua estetica nell'ambiente culturale di Berlino concorsero anche altre circostanze, di natura ideologico-politica piú generale. In quegli anni infatti l'interesse pubblico del mondo berlinese, incapsulato dalla censura e dalle istruttorie del "Polizeistaat" prussiano, si manifestava quasi esclusivamente come interesse estetico.*
In questo quadro di stasi politica gli interessi artistici erano di fatto l'unico centro di vita spirituale per la società berlinese: e non fa quindi meraviglia che il pubblico accogliesse avidamente quanto Hegel veniva esponendo. Ma dal polarizzarsi di questo interesse sul mondo artistico, fenomeno tipico di una società politicamente oppressa, derivò un'inesauribile fioritura di banalità, pigrizia mentale e autocompiacimento.
L'estetica di Hegel costituí in un certo senso un correttivo a tale situazione. La sua solida formazione erudita, il suo gusto maturo, e soprattutto i nuovi punti di vista organici da lui introdotti nell'estetica, ebbero l'effetto di costringere critici e letterati a nuovi confronti e principalmente a un comportamento piú scientifico. (Dalla prefazione di N. Merker.)

G. W. F. Hegel

Estetica

Tomo I

Feltrinelli

Titolo dell'opera originale:	Ästhetik (Aufbau Berlin, 1955)
Edizione italiana a cura di:	Nicolao Merker
Traduzione dal tedesco di:	Nicolao Merker e Nicola Vaccaro
Prima edizione italiana:	febbraio 1963
Prima edizione nell'SC/10:	aprile 1978

Design:	Bob Noorda e Massimo Vignelli/Unimark

Prefazione

1. Il destino delle lezioni di Hegel sull'estetica è uguale a quello delle altre sue lezioni sulla filosofia della storia, la filosofia della religione e la storia della filosofia (nonché a quello delle lunghe "aggiunte" che sulla scorta dei loro quaderni di uditori i discepoli inserirono nei tre volumi della cosiddetta *Grande Enciclopedia* della prima edizione berlinese delle *Opere complete*). L'ultima grande opera pubblicata da Hegel stesso è l'*Enciclopedia* del 1830, senza le "aggiunte." Dopo la morte del filosofo nell'anno successivo, cominciò il sistematico lavoro di pubblicazione, da parte dei discepoli, dell'enorme lascito filosofico di Hegel consegnato nei quaderni degli uditori delle lezioni accademiche. Heinrich Gustav Hotho, che si assunse il compito di pubblicare le lezioni d'estetica, poté servirsi di molti di questi quaderni (riguardanti specialmente gli anni 1823 e 1826) e anche di appunti di Hegel stesso riferentisi ai due corsi di estetica (1817 e 1818) da lui tenuti ancora a Heidelberg e ai quattro (1820-21, 1823, 1826 e 1828-29) tenuti a Berlino. Il risultato di questo lavoro di riordinamento dei quaderni e degli appunti furono i tre volumi delle *Vorlesungen über die Aesthetik* apparsi nel 1836-38 come volume X (primo, secondo e terzo tomo) della prima edizione berlinese delle opere complete di Hegel, iniziata nel 1834 da una "associazione di amici dello scomparso." Nel 1842-43 Hotho curò una seconda

edizione, riveduta e migliorata. Quest'ultima, che dopo il 1842 non fu piú ripubblicata, elimina molte oscurità del testo, riuscendo a stabilire per le lezioni un corso concettuale unitario, e venne presa come base per la successiva edizione che Georg Lasson fece dell'*Estetica* nel quadro della ripubblicazione delle opere complete. La maggiore fra le traduzioni finora in circolazione (quella francese in quattro volumi, Parigi, 1944) segue invece l'edizione berlinese del 1836-38.

L'edizione critica delle *Opere* iniziata da Lasson a Lipsia nel 1905, sulla base delle prime impressioni tipografiche, dei manoscritti e dei quaderni delle lezioni accademiche, e proseguita poi da Johannes Hoffmeister, porta le *Vorlesungen über die Aesthetik* come volume X (1931). Quest'edizione dell'*Estetica*, di cui Lasson curò solo il primo tomo e che non è ancora completata, utilizza non solo l'edizione Hotho, ma la integra con altri quaderni in cui gli uditori di Hegel trascrissero le lezioni. Il risultato di questo lavoro fu che Lasson riuscí a distinguere il testo hegeliano originario dalle aggiunte che Hotho vi aveva apportato. L'apparato critico di Lasson mostra però anche che per quanto Hotho abbia proceduto piuttosto liberamente riguardo al raggruppamento della materia e alle aggiunte stilistiche, il contenuto è tuttavia senz'altro attendibile. Le lezioni sull'estetica contenute, infine, nei volumi XII-XIV dell'ultima edizione completa delle opere di Hegel, la *Jubiläumsausgabe* di Stoccarda in venti volumi curata da Hermann Glockner nel 1941, seguono il criterio comune a tutta l'edizione, cioè la ristampa fotostatica della prima edizione berlinese. Per le *Vorlesungen über die Aesthetik* si tratta, nella fattispecie, della ristampa del testo Hotho del 1836-38; e analogo carattere hanno le lezioni sull'estetica di cui, nel quadro della riedizione di

tutta la *Jubiläumsausgabe*, venne iniziata la ristampa, sempre a Stoccarda, nel 1953.

A queste edizioni delle *Lezioni* comparse come volumi delle varie edizioni complete delle opere di Hegel si è ultimamente affiancata l'*Aesthetik* in volume separato, pubblicata dallo Aufbau-Verlag di Berlino nel 1955 a cura di Friedrich Bassenge e con un saggio introduttivo di Georg Lukács sull'estetica di Hegel (già contenuto nei lucacciani *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlino 1954, e ora in trad. ital. in Georg Lukács, *Contributi alla storia dell'estetica*, Milano 1957). Quest'ultima edizione tedesca delle lezioni sull'estetica, su cui è stata condotta anche la presente traduzione italiana, si basa sulla seconda rielaborazione delle *Lezioni* fatta da Hotho (1842-43). Essa segue però alcuni nuovi criteri riguardo all'ordinamento del testo, e soprattutto circa la suddivisione di esso in sezioni, paragrafi e sottotitoli. Molti titoletti di suddivisione che nell'edizione Hotho comparivano solo nell'indice, sono stati incorporati nel testo ed altri nuovi vi sono stati aggiunti, il che era d'altronde facilitato dal fatto che Hotho stesso aveva già suddiviso il testo con numeri e lettere: va da sé che i sottotitoli nuovi si attengono rigorosamente alla terminologia dell'edizione Hotho. Altri miglioramenti riguardono, oltre la eliminazione dell'ortografia antiquata, principalmente la punteggiatura che in Hotho era assai approssimativa.

2. Dell'*Estetica* stessa resterebbe però inspiegabile la complessità di impostazione e di struttura e la ricchezza straordinaria, ma rigorosamente articolata, delle sue annotazioni storico-culturali, letterarie, di tecnica artistica architettonica, scultorea e pittorica, insomma la stupefacente mole di contenuto padroneggiata da Hegel, ove non si tenesse conto di due fondamentali elementi che hanno

concorso alla sua genesi: il profondo interesse e le larghissime conoscenze circa le questioni dell'arte dimostrato e acquisite da Hegel durante tutto l'arco della sua attività, e il rigoroso criterio unitario, organico-strutturale e sistematico di cui Hegel dà prova anche qui, come in ognuno dei campi del sapere da lui indagati.

I documenti sugli anni giovanili di Hegel (contenuti soprattutto nella biografia di Rosenkranz) parlano di un Hegel che già al ginnasio di Stoccarda è un abituale lettore di Shakespeare nella traduzione Wieland; ma anche la presa di contatto letteraria con il mondo classico venne da lui approfondita ben oltre le esigenze puramente scolastiche: la sua prima prova in tal senso è la traduzione completa del trattato di Longino *Sul sublime*, fatta nel 1786-87, e negli anni successivi compaiono, fra altre, le letture extra-scolastiche dell'*Iliade*, dell'*Edipo a Colono* e soprattutto dell'*Antigone* il cui pathos etico lo entusiasmò poi per tutta la vita. Né manca l'interesse per le piú specifiche questioni di estetica e storia letteraria: negli estratti che lo studente ginnasiale veniva raccogliendo dalle sue letture si trova un'intiera raccolta di annotazioni di estetica trascritte dalle opere di Ramler, Dusch, Lessing, Wieland, Klopstock ed altri. Di questi estratti sono particolarmente ampi quelli presi dai *Briefe zur Bildung des Geschmacks* di Dusch, dalla *Auseinandersetzung der Horazischen Briefe* di Wieland e dal *Kern der deutschen Sprachkunst* di Gottsched; e per uso personale il giovanissimo Hegel compose addirittura un *Dizionario degli idiotismi della lingua tedesca.* Ma anche altri interessi, oltre a quelli strettamente letterari, vennero coltivati dallo studente Hegel: e il diario da lui tenuto negli anni 1785-87 testimonia cosí, ad es., la sua abitudine di frequentare i concerti di corte.

Passato allo studio universitario nello *Stift* ducale di

Tubinga, Hegel reagisce all'arido insegnamento teologico-biblico con un rinnovato entusiastico accostamento alla grecità classica il quale gli venne anche facilitato dall'intima amicizia con il condiscepolo Hölderlin che, sembra, iniziò proprio allo *Stift* il suo *Hyperion*. Letture di antichi e moderni vennero condotte in comune da Hegel, Hölderlin e altri amici (fra i quali, a partire dal 1790, anche Schelling); una di esse erano i *Lebensläufe in aufsteigender Linie* di Theodor Gottlieb von Hippel, che Hegel continuerà ad apprezzare anche nell'*Estetica* come "una delle poche originali opere umoristiche tedesche." Klopstock e il suo *Messia*, un autore e un'opera che esercitarono una rilevante influenza sui contemporanei, divennero invece familiari a Hegel all'epoca del soggiorno a Berna e dell'inizio degli studi sulla storia ebraica. A Berna egli prende pure contatto con gli sviluppi romantici dell'estetica kantiana, attraverso la lettura delle *Horen*, la rivista mensile d'estetica di Schiller che gli procura "grande godimento," come scrive da Berna a Schelling il 16 aprile 1795; e di Berna (agosto 1796) è infine il maggiore tentativo in cui Hegel stesso si sia poeticamente cimentato: il poema mistico *Eleusis* dedicato a quel Hölderlin che agli occhi di Hegel era il rappresentante per eccellenza della *Romantik* classica. I quattro anni successivi (1797-1800) del non troppo gravoso mestiere di precettore a Francoforte permisero a Hegel di riprendere e approfondire letture, studi e ricerche, e di venire anche in contatto, attraverso l'amicizia con il poeta e filosofo fichtiano Sinclair, con i lati ed aspetti peculiarmente cristiani della *Romantik*.

Il molteplice interesse per le cose dell'arte ebbe ancor piú modo di svilupparsi, subito dopo, durante il lungo e fecondo periodo dell'insegnamento universitario a Jena: la vivacità di Hegel nell'appropriarsi e nell'elaborare le

nozioni piú varie è qui testimoniata da molte acute osservazioni sulla prosodia e la metrica, sull'ironia e sul tragico, sul significato del linguaggio e sulla concezione etico-filosofica del *Faust* goethiano, contenute nello *Wastebook* o Zibaldone jenense degli anni 1803-1806; né si dimentichi che a Jena permanevano ancora largamente, in quegli anni, gli echi dell'entusiasmo e dell'effervescenza letteraria che vi era esplosa a cavallo fra i due secoli. Anche a Jena Hegel mantiene l'abitudine, costante per tutta la sua vita, di tenersi aggiornato sul mondo artistico attraverso la lettura delle riviste letterarie (la *Allgemeine Jenaer Literaturzeitung* fin dal soggiorno bernese, poi lo *Schwäbisches Museum*, la *Allgemeine deutsche Bibliothek*, la *Bibliothek der schönen Künste und Wissenschaften* e, nel periodo berlinese, il supplemento artistico-letterario del *Morgenblatt* di Berlino); e nel 1806 è addirittura occupato nel progetto, poi andato a monte, di fondare egli stesso un giornale di critica letteraria in cui, secondo Rosenkranz, si sarebbe dovuto rivolgere " una particolare attenzione alla letteratura antica " e " all'educazione estetica in generale " (e cfr. in *Maximen des Journals der deutschen Literatur*, vol. I della *Jubiläumsausgabe*, il piano dettagliato elaborato da Hegel).

Ai fini degli interessi estetici non andò d'altronde perduto nemmeno l'anno di attività giornalistica a Bamberga, dove il fatto che la città, allora ancora principato vescovile, avesse un teatro francese, permise anzi a Hegel di conoscere non solo gli autori classici francesi, ma anche gli aspetti tecnici della rappresentazione teatrale (e sono nozioni, pure queste, che saranno largamente utilizzate nell'*Estetica*). Il periodo incomparabilmente piú favorevole all'esplicarsi di tutti questi interessi fu però quello berlinese iniziatosi nel 1818, ed un indice di ciò sono i frequenti riferimenti che Hegel fa, nelle lezioni d'estetica,

appunto ad esempi tolti dal mondo artistico e teatrale di Berlino, e dalle esposizioni e pinacoteche ch'egli visitò sempre con vero accanimento, cosí come frequentava con passione concerti e teatro. Occasionali frutti minori di quest'attività furono degli articoli critici (ad es. sul *Wallenstein* di Schiller) da lui inviati con una certa olimpica degnazione al giornale berlinese *Schnellpost*. Un'ulteriore testimonianza del suo vivissimo interesse artistico è infine offerta dai viaggi ch'egli, una volta stabilitosi a Berlino, comincia ad intraprendere quasi ogni anno. Nel 1820 va a Dresda, nel 1822 in Olanda, nel 1824 a Vienna, nel 1826 a Parigi, nel 1829 a Praga: e ognuno di questi viaggi è anche un susseguirsi di visite a chiese, musei, gallerie e teatri. Dopo mezz'ora dall'arrivo a Vienna è all'opera italiana, in Boemia fa una deviazione al castello di Karlstein unicamente per un quadro, in Olanda va appositamente a Breda per vedere un mausoleo di Michelangelo. Dell'intensità del suo soggiorno in Olanda sono in generale una testimonianza le magistrali descrizioni, nelle lezioni sull'estetica, della pittura olandese; ma anche delle visite ad altri monumenti d'arte sono conservati gli ampi resoconti personali che Hegel d'abitudine compilava sulle cose viste e le impressioni riportate. Insomma, quando verso la fine delle *Vorlesungen* sull'estetica Hegel dice di conoscere piú o meno tutti i capolavori del mondo antico e moderno, egli, per quanto riguarda la sua formazione e i suoi interessi artistici, può fare quest'affermazione a buon diritto.

3. Eppure la gran mole di contenuto storico-artistico non sarebbe stata certo sufficiente a fare delle *Lezioni* un' " estetica " nel vero senso della parola, ove non le si fosse accompagnato un altro fattore capitale. Questo fattore decisivo, che ha fatto di Hegel il primo " ad aver

indagato con spirito peculiare l'*intiero campo dell'arte*" (Rosenkranz) e gli ha soprattutto permesso di non ridurre i molteplici contenuti a mere esemplificazioni di postulati astratti, è l'impostazione *unitaria* e *organico-sistematica* delle *Lezioni*. Ma per giungere a questa struttura definitiva Hegel stesso ha compiuto un lungo cammino; e la considerazione di esso può legittimamente far concludere che la genesi dell'estetica hegeliana, analogamente a quella delle altre parti del suo sistema, procede parallelamente alla genesi ed elaborazione, in Hegel, dell'idea stessa di "sistema" come un intiero organico in cui il tutto e le parti si condizionano a vicenda: e che quindi, infine, i presupposti effettivi, anche dell'*Estetica*, sono da ricercare in quegli scritti hegeliani che piú di altri mostrano il maturarsi della concezione dell'"Intiero" dialettico-speculativo.

I primissimi tentativi giovanili di Hegel di cimentarsi in questioni d'estetica non hanno ovviamente, da questo punto di vista, grande importanza; e solo a titolo di curiosità si può ricordare il suo componimento scolastico del 1788 *Su alcune caratteristiche differenze dei poeti antichi* [*dai moderni*], che d'altronde non ha valore di originalità perché riproduce quasi rigo per rigo la *Trattazione di alcune differenze fra le opere degli scrittori antichi e moderni, in particolare dei poeti*, di Christian Garve, o quella pagina, nel diario bernese (1796), in cui colpito dalla grandiosità delle cascate del Reichenbach tenta di definire la differenza fra uno spettacolo naturale e la riproduzione pittorica di esso (ma in un modo cosí esteriore ed estrinseco da non riconoscervi, certo, lo Hegel dell'*Estetica*). Nei grandi scritti giovanili di Berna e Francoforte Hegel è poi cosí preso da altre e diverse questioni, che non ci si può attendere di trovarvi valutazioni dell'estetica come un problema a sé stante.

Le cose cambiano invece nel primo scritto jenense, la *Differenza fra i sistemi filosofici di Fichte e di Schelling* (del 1801), che è anche fondamentale perché Hegel vi pone le basi della concezione speculativa dell'idea di " sistema " e, nella fattispecie, del rapporto intercorrente fra la forma assoluta della considerazione filosofica sistematica e il contenuto storico di essa. Alla fine della seconda sezione della *Differenz*, quando Hegel prende posizione nei riguardi delle conseguenze estetiche del sistema di Fichte, troviamo già due considerazioni estetico-*sistematiche* di notevole rilevanza: la prima è il dubbio, espresso da Hegel, che in un sistema basato sulla " assoluta contrapposizione, " quale quello fichtiano, si possa legittimamente introdurre (al modo di Fichte) il concetto del " senso estetico " come " legame d'unione fra l'intelletto e il cuore " e gli si possa dare un valore di " intiero " (mentre per Hegel, si sa, l'arte potrà aversi solo quando lo " Spirito assoluto, " di cui è espressione, è libero dalle contrapposizioni di quel " cattivo intelletto " contro cui Hegel inizia la polemica appunto a Jena); la seconda è la seria riserva circa la " posizione subalterna " assegnata da Fichte alla " formazione estetica " (*Jubiläumsausgabe*, I, 118). E nella terza sezione dello scritto, dedicata alla filosofia schellinghiana, Hegel tenta, per la prima volta, di formulare il rapporto generale fra arte, religione e filosofia (o, com'è detto qui, " speculazione "). L' " intuizione dell'autoproducentesi Assoluto, " leggiamo, " appare nell'*arte* come piuttosto concentrata in un punto e tale da soffocare la coscienza ": e ciò tanto nell'arte propriamente detta, quanto nella religione. Nella " speculazione, " invece, " quell'intuizione appare piuttosto come coscienza (...), come un fare della ragione soggettiva la quale supera l'oggettività e ciò ch'è privo di coscienza "; e " se all'arte e nel vero ambito di essa l'Assoluto appare piut-

tosto sotto la forma dell'assoluto essere, nella speculazione esso appare piuttosto come qualcosa che nella sua infinita intuizione produce se stesso." Ma al di là di ciò, "entrambe, l'arte e la speculazione, sono nella loro essenza il servizio divino; sono entrambe un vivente intuire della vita assoluta e quindi un esser-uno con lei" (I, 141-42). L'intenzione, com'è evidente, è qui ancora quella di illustrare Schelling, ma la stretta connessione ed interdipendenza fra quelli che saranno piú tardi i tre momenti dello "Spirito assoluto" prefigura tratti già autenticamente hegeliani. In particolare la stretta connessione fra arte e speculazione o filosofia (pensiero!) qui postulata da Hegel, indica già l'implicito rifiuto hegeliano di considerare l'arte, al modo di Schelling, come l'unico ed esclusivo organo dell'effettivo raggiungimento dell'Assoluto. Non mancano infine, nella *Differenz*, specifiche considerazioni e valutazioni estetico-sistematiche particolari: cosí, a proposito dei *Discorsi sulla religione* di Schleiermacher, Hegel si dice convinto che la "dignità" che "poesia ed arte in genere" cominciano ad acquistare in essi è il sintomo dell'"esigenza di una filosofia" in cui "la ragione viene messa in corrispondenza con la natura" (I, 37); a proposito del rapporto fra arte e filosofia, entrambe espressioni di una medesima "Totalità," adduce il giudizio valutativo che se Raffaello e Shakespeare avessero conosciuto le opere di Apelle e di Sofocle, ne avrebbero avvertito la forza spirituale affine alla loro, mentre Virgilio, che considerò Omero un semplice preparatore, produsse poi un'opera che è essa stessa solo di un epigono (I, 44); riguardo alla questione del diminuito interesse dell'epoca per le grandi figurazioni artistiche del passato, egli lo spiega, nel quadro della generale polemica jenense contro la "filosofia della riflessione," con l'osservazione che, essendosi distaccato dall'arte l'intiero sistema delle condi-

zioni di vita dell'epoca, il concetto della universale connessione dell'arte è andato perduto e si è sostituito con quello di un giuoco divertente (I, 47); e già qui compare infine pure il concetto, ampiamente sviluppato poi nelle *Lezioni*, che "la piú alta perfezione estetica" ha come presupposto e base del suo sorgere "una religione determinata" (*ivi*).

Nell'anno successivo (1802) Hegel pubblica con Schelling il *Giornale critico della filosofia* e il primo articolo di Hegel, *Sull'essenza della critica filosofica*, contiene ormai la ben precisa asserzione dell'unità di metodo (il metodo dialettico-speculativo dell'idealismo assoluto verso cui Hegel si avvia) esistente fra la trattazione dell'arte e la trattazione della filosofia. "Come l'idea dell'arte bella," scrive Hegel "non viene già creata o inventata dalla critica d'arte, ma è al contrario senz'altro presupposta, cosí altrettanto l'idea della filosofia costituisce, nella critica filosofica, la condizione e il presupposto senza di cui la critica non avrebbe che da contrapporre eternamente soggettività e soggettività, e giammai l'Assoluto contro il condizionato." La ragione di questa comune radice speculativa di critica d'arte e critica filosofica sta poi in ciò, che "la critica filosofica si distingue dalla critica d'arte non sotto il rispetto valutativo della capacità d'oggettività espressa in un'opera, ma solo rispetto all'oggetto o all'idea che sta a base di quest'opera, e la quale idea non può esser altra se non quella della filosofia stessa"; e insomma "critica filosofica e critica d'arte avanzano una pari pretesa di universale validità" (I, 173-174). Gli stessi concetti della unità di metodo ritornano nell'articolo sul *Rapporto dello scetticismo con la filosofia*, dove Hegel, polemizzando contro lo "scettico moderno" Schulze il quale ritiene "speculativa" la sola filosofia "teoretica," contrappone il proprio implicito convincimento che anche

la filosofia " pratica " e quella " estetica " hanno uguale valore " speculativo "; e parimenti è qui implicita in Hegel la persuasione che questo valore speculativo, comune dunque tanto alla filosofia teoretica e pratica quanto all'estetica, deriva dall'esser tutte queste " parti " nient'altro se non momenti dell'*unica* filosofia speculativa, e non già, come le considerava Schulze, " fatti della coscienza " psicologisticamente differenziati in conoscenze teoretiche, oggetti della volontà e sentimenti estetici (I, 220).

Il maggiore degli articoli hegeliani del *Giornale*, quello intitolato *Fede e sapere*, contiene nel quadro della descrizione dell'ambiente storico-culturale dell'epoca della *Reflexionsphilosophie* una già assai notevole caratterizzazione del principio della soggettività (I, 281-82), ovvero di quella soggettività interiore del bello e del vero che nelle *Lezioni sull'estetica* verrà messa in connessione con la *Romantik* e che qui vien vista come una determinazione del " principio del nord " o, " dal punto di vista religioso, " del " protestantesimo " (il quale d'altronde anche nelle *Lezioni* è considerato come un fattore di capitale importanza per la genesi dell'interiorità soggettiva). E parlando della " filosofia della riflessione " che ricorrendo al " progresso all'infinito " vuol rendere assoluta e purificare questa soggettività del finito, Hegel stabilisce il parallelo fra questo tentativo e quello analogo dell'artista il quale, credendo di poter rappresentare la realtà cosí come di solito essa è in sé e per sé, e non accorgendosi che la " verità " della realtà è invece data dall' " illuminazione eterea " dell'Assoluto che cade su essa, è poi costretto, al fine di dare alla realtà volgare una parvenza superiore, a rifugiarsi nel sentimentalismo, a dipingere " lacrime sulle guance della volgarità " e a " metterle in bocca un sospiro di 'Mio Dio' " (I, 292). Alcune pagine della sezione " A. Filosofia kantiana " dell'articolo, testimoniano inoltre la

attenzione con cui Hegel ha letto la kantiana *Critica del giudizio*, e contèngono una prima valutazione (I, 316) della " idea estetica " di Kant, seppure già con le riserve che saranno poi piú ampiamente sviluppate nelle *Lezioni*; e nel quadro della polemica contro il jacobiano soggettivismo del sentimento troviamo ormai pure un accenno al valore dell'arte come manifestazione dell'Assoluto, ossia troviamo detto che la " singola bellezza etica acquista vera oggettività e universalità nell'arte e nella filosofia, dove scompare l'opposizione, riferentesi all'Assoluto, di fede e riflessione " (I, 380). Riguardo, infine, all'articolo *Sui modi di trattazione scientifica del diritto naturale*, ultimo del *Giornale*, basterà ricordare le ben sei densissime pagine (I, 500-505) che vi sono dedicate al rapporto fra l'eticità e la tragedia (con l'esempio delle *Eumenidi* eschilee, rilevanti agli occhi di Hegel per i problemi *etici* che ne sono alla base), alla natura del tragico e alla differenza, dal punto di vista dei contenuti ideali, fra la " commedia antica o divina " (la tragedia) e la " commedia moderna. "

I temi dell'arte greca e del mito, della fantasia dello " spirito di popolo, " della natura come un " intiero " e del rapporto di essa con l'intuizione poetica sono invece trattati per la prima volta organicamente e in modo divulgativo nelle lezioni accademiche di Jena, le quali sono d'altronde anche il primo tentativo di Hegel di raccogliere in un sistema di sviluppo i motivi trattati negli scritti minori del periodo. Nelle ultime lezioni, di poco anteriori alla *Fenomenologia* e nelle quali si preannuncia già la struttura definitiva e organica del sistema, Hegel comincia ad allargare la propria considerazione a quella che sarà poi piú tardi la " filosofia dello spirito. " Essa non comprende piú soltanto l'eticità (com'era ancora il caso nei primissimi anni di Jena, nel *System der Sittlichkeit* e nell'articolo sul diritto naturale), ma si estende,

oltre che alla religione e alla scienza, anche all'*arte*, la quale diventa pur'essa un gradino dell'assoluto processo di liberazione dello spirito: ossia compaiono ormai le definizioni dell'arte come momento che produce il mondo spiritualmente per l'intuizione, e della religione assoluta come verità dell'arte ovvero come superamento della non-corrispondenza di contenuto e forma (e si veda su ciò, nella biografia rosenkranziana, la documentazione contenuta nel capitolo sulle "modificazioni didattiche del sistema," che è un'utile integrazione dei manoscritti delle lezioni pubblicati da Hoffmeister).

Il periodo di Jena si conclude con la *Fenomenologia dello spirito*, e in essa ricompare largamente il tema della problematica etica della tragedia greca. Le figure sofoclee di Antigone "conservatrice della legge divina" non scritta e infallibile, e di Edipo consapevole-inconsapevole del proprio crimine, e in generale i momenti essenziali e i motivi etici del pathos dell'azione tragica dominano anzi l'intiera sezione sullo "spirito vero" o eticità: e si riscontrano qui in piú punti anticipazioni quasi letterali delle *Lezioni* e sommamente indicative riguardo alla persuasione di Hegel (forse la maggiore delle istanze positive della sua estetica) circa la presenza, nella tragedia greca, di *problemi morali e filosofici* inscindibili dalla sostanza poetica. Ma alla fine della *Fenomenologia* incontriamo anche la prima esposizione sistematica dell'arte, seppure ancora come una sottodivisione della religione (nella fattispecie la "religione artistica"). Qui Hegel affronta già l'analisi di quella che piú tardi chiamerà l'arte simbolica e si sofferma pure sull'esame della connessione fra l'arte e le forme del culto religioso, sulla scultura classica, sul mondo etico dell'epos, sul rapporto, rispecchiato nell'opera d'arte classica, fra gli uomini e gli dei e degli dei fra loro, sulla tragedia e gli elementi strut-

turali di essa, e infine sulla commedia come "dissoluzione dell'essenza universale" e quindi (analogamente alla trattazione nelle *Lezioni*) come ultima forma dell'arte prima del passaggio di questa ad un altro momento dello spirito. Il fatto che nella *Fenomenologia* l'arte sia una determinazione *entro* la religione, mentre nello Hegel maturo essa è un momento *autonomo* dello "Spirito assoluto," è parso a piú di un interprete una contraddizione degna di rilievo. Eppure la contraddizione fra la priorità della religione nella *Fenomenologia* e la priorità dell'arte (come momento dello "Spirito assoluto" antecedente quello della religione) nel sistema definitivo sembra piú apparente che sostanziale. La successione arte-religione non implica infatti che prima dell'arte non vi sia religione né che dopo la religione non vi sia piú arte. Si tratta, in effetti, di momenti che vicendevolmente si presuppongono secondo l'assioma dei lati dell'Intiero speculativo che presuppongono se stessi e insieme anche l'Intiero; e allora il filosofo può, ogni volta che ciò è richiesto dalle concatenazioni soggettive del suo personale sviluppo sistematico, collocare a piacere ognuno di quei momenti una volta prima e una volta dopo, una volta come l'uno che produce l'altro e un'altra volta come l'uno che è prodotto dall'altro: e insomma, data la convinzione di Hegel che nello speculativo ogni momento successivo è piuttosto "l'assoluto *prius*, la verità di ciò da cui appare come mediato," l'occasionale scambio fra i momenti non è affatto contraddittorio nella sostanza.

Quando, dopo la parentesi giornalistica di Bamberga, Hegel riprende al ginnasio di Norimberga l'esposizione sistematica della sua filosofia, anche i problemi estetici ritornano, seppur di scorcio. Essi hanno però ormai una collocazione definitiva nel quadro del sistema, e nelle lezioni sull'"Enciclopedia filosofica" (1808 e anni se-

guenti) fanno già stabilmente parte della filosofia dello spirito e anzi di quello spirito il quale (prefigurazione dello "Spirito assoluto"!) si compie in "arte, religione e scienza." Nei quattro paragrafi sull'arte v'è ormai la definizione dell'estetica, la distinzione delle forme d'arte in antica o plastica o oggettiva e in moderna o romantica o soggettiva, e una prima classificazione delle arti particolari (dove però la pittura fa ancora parte, insieme alla scultura, delle arti dell'intuizione esterna e non già, assieme alla musica e alla poesia, delle arti dell'intuizione interna o romantiche come nelle *Lezioni*); nei paragrafi precedenti, poi, sull'immaginazione produttiva o fantasia poetica, sul simbolico e sul linguaggio, si trovano altre assai significative osservazioni che saranno riprese nelle lezioni del 1810 sulla "Dottrina del diritto, dei doveri e della religione," dove ricompaiono infine anche accenni al concetto della responsabilità etica nelle rappresentazioni tragiche degli antichi e a ciò che si debba intendere con il concetto di "interesse per l'Arte." E circa la presa di posizione di Hegel nei confronti dell'opportunità, prospettataglisi per la prima volta a Norimberga, di tenere in modo organico lezioni sull'estetica nel vero senso della parola, cioè come scienza autonoma, non si dimentichi il dettagliato e circostanziato parere favorevole e motivato da ragioni filosofiche ch'egli a tale proposito esprime in una lettera del 1812 ad Emanuel Niethammer (cfr. la *Propedeutica filosofica*, trad. ital., Firenze 1951, pp. 254-55).

Quel primo fattore e presupposto della genesi delle *Lezioni sull'estetica* ch'è il costante interesse personale dimostrato da Hegel in tutta la vita per le cose dell'arte, si è dunque via via andato integrando con l'altro fondamentale presupposto, che è poi quello a cui dobbiamo le *Lezioni* nella loro definitiva veste strutturale ed espositiva, e il quale si precisa sempre piú come consistente nell'at-

tività speculativa attraverso cui Hegel perfezionò organicamente la propria filosofia a *sistema*. Di quest'attività, che procede parallelamente al perfezionarsi del *metodo* dialettico-speculativo come anima e filo conduttore del sistema, le esposizioni sistematiche norimberghesi e poi soprattutto di Heidelberg sono il primo frutto strutturalmente già quasi definitivo. E allora, da questa condizione fondamentale delle *Lezioni* che è da un lato la sistematicità della trattazione e dall'altro il loro inquadramento in un posto ben definito del sistema, è lecito inferire che la storia vera e propria della loro genesi cade nel decennio fra il 1817 e il 1827, ossia fra quei pilastri del sistema che sono l'*Enciclopedia* di Heidelberg e la prima edizione dell'*Enciclopedia* berlinese. A Heidelberg la trattazione dell'arte è ancora a metà strada fra la *Fenomenologia* e lo Hegel del 1827: l'estetica vi compare ancora sotto la denominazione di " religione dell'arte " e, analogamente alla *Fenomenologia*, l'analisi riguarda prevalentemente solo l'arte antica, greca. Ma a partire dall'*Enciclopedia* del 1827 l'assegnazione dell'arte al primo momento dello " spirito assoluto " è definitiva e non subirà piú modifiche; e gli otto paragrafi sull'arte nell'*Enciclopedia* e i criteri ispiratori delle *Lezioni* non fanno ormai che integrarsi a vicenda. Come ugualmente molti giudizi e valutazioni particolari contenuti nelle *Lezioni* hanno la loro conferma o integrazione ad opera delle altre parti del sistema esposte in forma di lezioni, quali la filosofia della storia, la filosofia della religione e la storia della filosofia; o ad opera degli altri ultimi scritti di Hegel, quali le recensioni al *Bhagavat-Gita* di Humboldt e alle opere postume di Solger, pubblicate nel 1827 e 1828 sugli *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* o *Berliner Jahrbücher*, l'organo dello hegelismo berlinese.

4. L'estetica che Hegel veniva esponendo nelle *Lezioni* era dunque sostenuta dall'autorità filosofica di tutto il suo sistema e anche, ciò che piú contava per il grande pubblico, dalla personale posizione autorevole che gradualmente Hegel assunse come riconosciuto filosofo ufficiale della Prussia. Ma alla diffusione della sua estetica nell'ambiente culturale di Berlino concorsero anche altre circostanze, di natura ideologico-politica piú generale. Le ripercussioni della rivoluzione di luglio cominciarono a farsi sentire in Germania solo, all'incirca, all'epoca della morte di Hegel. Negli anni dell'esposizione delle lezioni accademiche l'interesse pubblico del mondo berlinese, incapsulato dalla censura e dalle istruttorie del *Polizeistaat* prussiano, si manifestava invece quasi esclusivamente come interesse estetico; la stessa politica ecclesiastica, che nella capitale prussiana costituiva un certo surrogato alla mancanza di cultura politica, era ancora in via sperimentale e sarà piú decisa solo a partire dal 1827. In questo quadro di stasi politica gli interessi artistici erano di fatto, fino alla rivoluzione di luglio, l'unico centro di vita spirituale per la società berlinese: e non fa quindi meraviglia che il pubblico accogliesse avidamente quanto Hegel veniva esponendo.

La medaglia aveva però anche il suo rovescio. Il polarizzarsi dell'interesse pubblico berlinese sul mondo artistico era il fenomeno tipico di una società politicamente oppressa in cui le discussioni, impedite sul loro naturale terreno politico, si trasferiscono sul piano meramente ideologico. Ma quando questo trasferimento è tale da respingere volutamente in secondo piano gli interessi piú sostanziali della vita pubblica e quando esso viene anzi nutrito espressamente come un mezzo per evadere ed astrarre da essi, il risultato è allora inevitabilmente un'inesauribile fioritura di banalità, pigrizia mentale e autocom-

piacimento: e la stampa letteraria berlinese fino a tutto il 1827, fatta eccezione per la *Kritische Zeitschrift* di Nicolai e la *Berliner Monatsschrift* di Gedicke, è un esempio probante del grado di mancanza di sostanza, di mera aneddotica e di pettegolezzo artistico a cui era pervenuto il mondo culturale berlinese. L'estetica di Hegel costituí ora in un certo senso un correttivo a questa situazione. È vero che anche Hegel, nella sicura tranquillità del riconoscimento ufficiale ormai raggiunto, si compiacque delle frivole superficialità della vita artistica berlinese e vi si inserí senza sforzo; ma d'altra parte la sua solida formazione erudita, il suo gusto maturo, e soprattutto i nuovi punti di vista organici da lui introdotti nell'estetica, ebbero l'effetto non poco importante di costringere critici e letterati a nuovi confronti e, principalmente, a un comportamento piú scientifico. È pure vero che fra i discepoli si fece anche strada una nuova pretenziosa e insopportabile maniera di hegelianeggiare in arte, di dire con maestoso e pedante tono dialettico le banalità piú insulse; ma non si può nemmeno negare che di fronte a questi sottoprodotti dell'encomiastica stavano, soprattutto dopo la morte di Hegel, i seri sforzi da piú parte condotti per allargare, approfondire e sviluppare in nuove direzioni l'estetica hegeliana: come tentarono Hotho per la storia della pittura tedesca e olandese, Rosenkranz per la storia della poesia e la "estetica del brutto," Rötscher per il teatro, Ruge e, almeno agli inizi, Vischer.

Quando le *Lezioni* apparvero nella prima edizione Hotho, la scissione della scuola hegeliana era già avvenuta. Il piú ortodosso discepolo della Destra, Göschel, continuò anche nell'estetica la rigida professione di hegelismo con cui aveva esordito fin dal 1824 con uno scritto sul *Faust* di Goethe; ma già Rosenkranz, schieratosi con il Centro, e che nella sua *Geschichte der deutschen Poesie im Mittel-*

alter pubblicata ancora in vita di Hegel aveva pur voluto applicare il metodo dell'estetica hegeliana alla storia della letteratura, comincia ad avanzare riserve circa l'artificiosità che nell'*Estetica* ha la classificazione dei concetti del sublime, del satirico e del romantico, i quali Hegel vuol far sempre coincidere con determinate forme ideali ed arti particolari. Ed altre prese di posizione critiche cominciarono ad aversi da parte di interpreti che, pur sottolineando il merito storico-teoretico di Hegel di aver per la prima volta fornito un'estetica di ampio disegno ideale-sistematico, si preoccupavano però anche di esaminare problematicamente le contraddizioni concettuali che derivano in Hegel dalla struttura aprioristica dell'estetica.

Il primo fra questi interpreti è Christian Hermann Weisse che ancora nel 1826 e nel 1830 aveva mandato a Hegel, per averne un giudizio e professandosi hegeliano, rispettivamente un saggio sullo studio di Omero e la prima parte di un *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. Il distacco da Hegel avvenne invece, sia per la struttura dell'estetica che per il metodo seguito, con le lezioni elaborate successivamente e poi pubblicate postume dal suo discepolo R. Seydel nel 1869 con il titolo *System der Aesthetik nach dem Kollegienhefte letzter Hand*. Si tratta però di un distacco operato sulla base di una concezione teistico-speculativa acquisita da Weisse nel quadro di quel movimento filosofico detto del " teismo speculativo " di cui erano esponenti I. H. Fichte, Ulrici, K. Ph. Fischer ed altri: e quindi, se Weisse si pone il compito di esaminare il Bello come esistenza reale empirica nella vita terrena dell'uomo, il punto d'approdo diventa tuttavia pure per il campo estetico la rivelazione divina.

Una critica di destra è quindi naturalmente anche

quella che all'estetica hegeliana muovono i rappresentanti maggiori del "teismo speculativo," come si può vedere soprattutto in K. Ph. Fischer il cui rimprovero di fondo a Hegel è addirittura di non aver egli sufficientemente sottolineato l'opera d'arte come vera e reale *rivelazione* di Dio: e se la critica dei "teisti" poggiasse solo su questi rilievi essa, certo, non sarebbe di molto interesse. La sua relativa importanza sta invece nel fatto ch'essa, pur muovendosi su un terreno che ha in comune con Hegel il carattere idealistico e metafisico-speculativo, riesce tuttavia ad individuare, nei particolari, piú d'una contraddizione (o almeno incertezza) a cui il metodo hegeliano conduce. Per I. H. Fichte (il figlio di Johann Gottlieb), Ulrici e K. Ph. Fischer, che negli anni dal 1841 al 1845 sono fra i primi a dedicare un esame critico al sistema hegeliano nel suo complesso e nelle varie parti, uno dei nodi problematici dell'estetica è il rapporto fra arte e religione e la definizione del concetto di arte romantica. Dalla struttura sistematica dell'estetica hegeliana e dalla sua collocazione nel sistema complessivo nascerebbe (secondo il Fichte dei *Beiträge zur Charakteristik der neueren Philosophie* del 1841) la contraddizione seguente: se l'arte ha il proprio inveramento nella religione, e anzi nella religione assoluta, la comparsa di quest'ultima (nel suo aspetto di religione cristiana) come forma superiore dello "Spirito assoluto" dovrebbe poi escludere che la religione assoluta producesse ancora dal suo seno un ulteriore principio artistico peculiare, ché se essa cosí facesse, decadrebbe ad un gradino inferiore: eppure nelle *Lezioni sull'estetica* la forma d'arte romantica diventa appunto l'espressione della moderna coscienza cristiana o religiosa assoluta! Analoga perplessità è manifestata da Ulrici, il quale si chiede (nel suo *Ueber Princip und Methode der Hegelschen Philosophie* dello stesso anno)

se, una volta ammesso con Hegel che la religione " giace per una parte, come un passato, già dietro le spalle dell'arte bella " e " per un'altra parte, dinanzi ad essa, nell'avvenire, " non si giunga ad una " caotica confusione " in quanto allora il rapporto arte-religione non sarebbe piú definibile con precisione. E altre difficoltà da imputarsi all'astrattezza dello schema dialettico-speculativo nascono secondo Ulrici con la definizione dell'arte *classica* e *romantica.* L'arte classica è per definizione di Hegel la realizzata intuizione dell' " ideale compiuto. " Com'è allora possibile che da quest'altezza l'arte possa ancora passare a qualcosa di *superiore?* Secondo Hegel il passaggio al romantico è originato dal " difetto " che ancora vi sarebbe nell'arte classica e che consisterebbe nel fatto che la spiritualità del contenuto di essa è completamente immedesimata nella figura sensibile e perviene quindi all'espressione solo di uno spirito particolare e umano e non già dello " Spirito " assoluto ed eterno. Ma se questo è il motivo del passaggio, esso non risiede certo nell'arte, bensí è ad essa eterogeneo, dipende da interessi che sono estranei o altri da quelli dell'arte vera e propria: e quindi, infine, " il passaggio hegeliano alla forma d'arte romantica è esteriore e senza necessità immanente. " Anche K. Ph. Fischer avanza riserve affini (nella sua *Speculative Charakteristik und Kritik des Hegelschen Systems* del 1845), osservando pur egli che in Hegel la concezione di fondo del sostanziale decadere dal classico al romantico è dettata da motivi e preoccupazioni sistematiche extraestetiche, ossia dalla visione speculativa generale che il fine vero dell'arte non è già il suo interno perfezionarsi, bensí la sua negazione come momento; cosí come anche la convinzione hegeliana, alla fine delle *Lezioni,* che il genere artistico particolare della *commedia* prepari la dissoluzione dell'arte in se stessa, sembra a Fischer ispirato

dal medesimo motivo extra-estetico di far dissolvere l'arte nelle successive sfere dello "Spirito assoluto."

Per quanto riguarda, inoltre, il concetto specifico di "romantico," I. H. Fichte osserva che la radice di esso dovrebbe consistere nella libertà e infinità spirituale del soggetto, la quale però vive in Hegel solo per sopprimersi, in quanto essa libertà rimanda subito alla "identificazione" del soggetto con Dio, al "ritorno nell'Assoluto." Ne discende, per Fichte, che Hegel vede il culmine dell'arte romantica (cioè, conseguentemente, il culmine di quell'"identificazione" con Dio) esclusivamente nella rappresentazione della storia del Cristo e coglie quindi "la *Romantik* e il cristianesimo solo nella loro piú indeterminata generalità." E Ulrici, sempre a proposito del nodo problematico di classico e romantico, constata come in Hegel le definizioni dell'arte non siano univoche dato ch'egli, quando nell'*Enciclopedia* parla dell'unità sensibile immediata che natura e spirito hanno nella bellezza, intende evidentemente connettere quest'unità con la religione greca che anche nelle *Lezioni sulla filosofia della religione* compare come religione della bellezza o religione *artistica*, mentre poi quel principio fondamentale dell'unione "sensibile" viene di nuovo messo in forse dalla definizione dell'arte romantica il cui criterio è la soggettività che "toglie" l'indivisa unità dell'arte classica.

Un ulteriore appunto viene infine mosso da Ulrici alla concatenazione generale, in Hegel, dei tre momenti dell'arte simbolica, classica e romantica, in quanto concatenazione che contraddice ai canoni stessi della struttura del cosiddetto metodo speculativo assoluto. Secondo questo metodo triadico è infatti il *terzo* momento dello sviluppo concettuale a contenere la perfezione dei primi due, ossia il "ritorno" del concetto a sé. E invece nella triade di arte simbolica, classica e romantica la perfezione è espli-

citamente attribuita, senza esitazioni, al *secondo* momento. Ma allora il terzo diventa un decadimento inesplicabile che resta senza mediazione. Un risultato altrettanto contraddittorio, dal punto di vista dello stesso metodo triadico, scaturisce dalla successione generale delle tre parti in cui Hegel divide l'estetica. La prima si occupa della determinazione dell' "ideale," ossia del Bello e dell'arte in genere; la seconda stabilisce le già note tre forme d'arte; la terza infine esamina le peculiarità distinte delle arti particolari, servendosi anche qui del criterio delle tre forme d'arte. Ma il metodo triadico assoluto avrebbe richiesto, secondo Ulrici, un procedimento ben diverso: nella terza parte si sarebbe dovuto operare la sintesi fra le forme d'arte particolari (i momenti del concetto di arte) e l'universalità dell'arte, ossia in questa terza parte l'universale sarebbe dovuto passare nella propria negazione (il particolare) e questa negazione, a sua volta negata, avrebbe dovuto mediarsi con l'universale quale arte unica, vera ed assoluta.

I temi avanzati dai "teisti speculativi" sono, come si vede, assai complessi e costituiscono indubbiamente i primi piú impegnati tentativi di individuare piú d'uno dei punti discutibili delle *Lezioni sull'estetica*: quali ad es. le contraddizioni interne del metodo triadico, le conseguenze derivanti dalla periodizzazione aprioristica, la svalutazione della peculiarità storico-reale dei "momenti" a favore del loro "superamento," la restrizione di complesse manifestazioni estetiche entro astratte catalogazioni speculative, l'equivocità concettuale connessa con la presupposizione speculativa che permette di scambiare le attribuzioni di valore dei diversi "momenti" (come nel rapporto arte-religione), e infine il pericolo che i presupposti strutturali di una dialettica aprioristica rischiano di poter fornire a manifestazioni storico-reali molto complesse

una inquadratura soltanto *generica.* E inoltre in quei temi sollevati comincia già ad annunciarsi, anche se solo vagamente (e senza giungere naturalmente né a soluzione e nemmeno, si può dire, ad un'impostazione corretta), il punto problematico che diventa fondamentale per una moderna riconsiderazione critica dell'estetica hegeliana: quello del rapporto, in Hegel, fra l'aspetto romantico e l'aspetto classico e fra il lato estetico e il lato logico della sua filosofia dell'arte, e problema altresí che si converte in quello della valutazione se a Hegel il suo razionalismo unilaterale e astratto poteva in generale fornire gli strumenti adatti a risolvere il nodo problematico romantico-classico ed estetico-logico. Ma in questa direzione critica i " teisti speculativi " non potevano da parte loro procedere, perché impediti anch'essi da un razionalismo astratto, e per di piú equivoco in quanto basato su un equivoco realismo teologico.

5. Le prime manifestazioni di critica di destra all'estetica di Hegel seguono di poco l'estendersi della Sinistra hegeliana e il suo trasformarsi in radicalismo politico. L'organo di battaglia dei giovani-hegeliani, gli *Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* o *Hallische Jahrbücher* che apparvero con direttori Arnold Ruge e Theodor Echtermeyer il primo gennaio 1838, si giovò di molti collaboratori letterari, fra cui Prutz, Stahr e Friedrich Theodor Vischer. Un anno prima Ruge aveva pubblicato una *Neue Vorschule der Aesthetik* in cui prendeva posizione contro la tesi hegeliana del necessario dissolversi dell'arte nell'epoca moderna (o epoca dello " Spirito assoluto "), e precedentemente un'opera sull'estetica di Platone; ma una volta fondati gli *Jahrbücher,* gli interessi filosofici di tutti i collaboratori impegnati nella lotta politico-letteraria del radicalismo, esulavano ormai, ad ec-

cezione che per Vischer, dal campo specificamente estetico: tant'è vero che anche le teorie letterarie sostenute si basavano soprattutto su principî tratti dalle hegeliane *Lezioni sulla filosofia della storia.*

Vischer continuò invece a coltivare interessi prettamente estetici e dopo la parentesi degli *Jahrbücher* si dedicò all'insegnamento universitario (Tubinga, 1844) e alla preparazione della sua opera maggiore, la *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (Lipsia-Stoccarda, 1846-1847). In Vischer i legami con l'estetica hegeliana sono evidenti, soprattutto per quanto riguarda l'impostazione e la struttura generale: pure per lui l'arte è uno dei tre momenti dello "Spirito assoluto" (assieme alla religione e alla filosofia, sebbene arte e religione cambino qui di posto e la fase iniziale spetti alla religione) e il ritmo triadico presiede poi tanto allo sviluppo dell'arte stessa, quanto anche alla classificazione delle arti singole, sia pure con deviazioni, nei particolari, dalle regole stabilite da Hegel (e cosí ad es. l'arte antica equivale all'oggettività, l'arte romantica alla soggettività e l'"arte moderna" alla sintesi di entrambe; mentre l'oggettività corrisponde anche alle arti plastiche e figurative, la soggettività alla musica e la sintesi alla poesia). L'iniziale adesione di Vischer a Hegel si trasformò tuttavia in seguito nel peggior possibile distacco: cioè nella ricaduta in posizioni di un soggettivismo eclettico. Per Vischer però fu d'altronde proprio il suo aver seguito il metodo estetico *speculativo*, il suo non aver fatto criticamente i conti con il *metodo* di Hegel, a facilitargli la strada del soggettivismo acritico, ovvero ad esporlo al pericolo consistente appunto in ciò che, una volta dissolta la realtà estetica nella categoria ideale-metafisica di cui (secondo la regola hegeliana) i fenomeni estetici non sono in ultima analisi che simboli e incarnazioni, e un contenuto reale dovendo pur tuttavia

esserci affinché si possa comunque giudicare e valutare, tale contenuto viene mutuato dal piú empirico *gusto* intuizionistico soggettivo.

Agli *Hallische* aveva aderito anche Rudolph Haym, nel senso della prima Sinistra ossia dell'utilizzazione del metodo dialettico hegeliano come strumento di lotta del radicalismo. Il suo distacco critico da Hegel avvenne poi sotto l'influenza di Feuerbach e nello stesso anno in cui, deputato giovanissimo, partecipava al Parlamento democratico di Francoforte, manifestava già decisamente il proprio dissenso da Hegel, anticipando temi e critiche che lo resero poi, con il notissimo *Hegel und seine Zeit* del 1857, il maggiore storico di Hegel di tendenze nazional-liberali. Nel capitolo dedicato all'estetica egli giunge ad inquadrare la filosofia hegeliana dell'arte in un modo storico-critico notevolmente esatto, non solo nel senso di rilevare che dal punto di vista della costruzione sistematica essa si presenta come il culmine e la conchiusione storica di tutte le ricerche estetiche precedenti, e che questo valore le deriva in buona parte proprio dalla straordinaria ricchezza di contenuto qui padroneggiata da Hegel; ma anche nel senso di riconoscere quante difficoltà e contraddizioni nascano a Hegel dalla generale impostazione spiritualistica che sta alla base di quell'opera di sintesi.

Negli anni della reazione politica caratterizzata dalla soppressione degli *Hallische* e degli altri organi di stampa che il radicalismo aveva creato per sostituirli, si veniva compiendo la resa critica dei conti con Hegel anche di un altro giovane-hegeliano: il Marx del periodo di Berlino e di Bonn. Marx lesse l'*Estetica* di Hegel probabilmente nell'estate del 1837, anno in cui cominciò a professarsi discepolo di Hegel, ed influenze dirette di essa sono ancora riscontrabili ad es. nella *Dissertazione* di laurea del 1841. Quando, sempre nel periodo berlinese, Marx si uní

al gruppo giovane-hegeliano di Bruno Bauer, egli certamente riprese lo studio delle *Lezioni sull'estetica*; e una prova di ciò è la sua collaborazione all'opuscolo di Bauer, *Hegels Lehre über Religion und Kunst, von dem Standpunkte des Glaubens aus beurteilt* (uscito poi anonimo a Lipsia nel 1842), di cui egli nell'inverno 1841-42 avrebbe anzi dovuto scrivere l'intiera parte riguardante specificamente l'estetica di Hegel. Non lo fece e si accinse nei primi mesi del 1842 ad elaborare un suo *Trattato sull'arte cristiana* e due articoli *Sull'arte religiosa* e *Sui romantici*; nulla di essi ci è conservato, ma i concetti informatori si possono desumere dagli estratti ch'egli si fece da libri ed opere studiate in preparazione di quei lavori.

Il distacco di Marx da Hegel, criticamente formulato ed esplicito, è da datare al 1843, con la *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico.* Le osservazioni con cui nei suoi scritti successivi egli prende posizione nei riguardi dei problemi estetici, quali soprattutto le celebri puntualizzazioni (nella *Introduzione* del 1857 alla *Critica dell'economia politica*) circa il complesso rapporto fra la opera d'arte e le condizioni storiche e sociali del suo sorgere, non sono però in una connessione diretta con l'estetica di Hegel, nel senso almeno che Marx vi prenda sistematicamente ed esplicitamente posizione nei confronti delle hegeliane *Lezioni sull'estetica*: e ciò sebbene Marx personalmente negli anni 1857-58 si sia occupato in modo assai ampio dei problemi d'estetica.

Eppure non è da concludere che quelle osservazioni del 1857 non abbiano perciò significato ed importanza pure nei riguardi dell'estetica di Hegel in particolare. L'importanza delle osservazioni di Marx è data anche in questo campo dal fatto che la sua critica a Hegel è critica del *metodo* della dialettica speculativa, metodo che ugualmente costituisce il filo conduttore delle lezioni sul-

l'estetica; e se non vi sono documenti di una presa di posizione sistematica di Marx nei confronti dell'estetica di Hegel, v'è invece il capitale documento del 1843 di una presa di posizione critica ed esauriente nei confronti di quell'altro campo di sviluppo della hegeliana "filosofia dello spirito" che è la filosofia del diritto. È stato affermato recentemente (da Peter Demetz) che "la critica di Marx al concetto hegeliano dello Stato a prima vista sembra molto distante dalle istanze letterarie di una estetica marxista," ma che ciò, in realtà "è solo apparenza," giacché "nel sistema hegeliano Stato e opera d'arte sono incarnazioni di un medesimo principio": onde, "se viene distrutto lo Spirito in quel suo fenomeno ch'è lo Stato, anche l'opera d'arte quale incarnazione sensibile dello Spirito viene meno." E sono, queste ammissioni e quest'individuazione del punto di sutura nell'applicabilità del metodo marxiano anche all'interpretazione dell'estetica hegeliana, tanto piú significative in quanto provengono da un difensore proprio del valore assoluto del sistema hegeliano e da un polemico avversario hegeliano del pensiero di Marx.

Ma come può, in concreto, collegarsi anche all'estetica la critica marxiana del concetto hegeliano dello Stato? Nell'*Introduzione* del '57 Marx fa il noto rilievo che "l'arte greca presuppone la mitologia greca," ossia "la natura e le forme sociali stesse già elaborate dalla fantasia popolare." E a fermarsi a questo punto, si può ricordare che la stessa *Estetica* di Hegel dedica piú d'una considerazione alla dipendenza dell'arte greca dalla mitologia. Ma poi Marx prosegue mettendo a fuoco il vero nodo problematico della questione, decisivo per ogni arte e non solo per quella greca: "la difficoltà," egli osserva infatti, "non sta nel capire che l'arte e l'epos dei greci sono legati a certe forme di sviluppo sociale," ma al con-

trario "la difficoltà è che essi ci procurano ancora un piacere artistico e sotto un certo rispetto valgono come norma e modello inarrivabili."

Come sciogliere però ora quest'ultima maggiore difficoltà la quale, se sciolta, permette di cogliere d'altra parte il nucleo centrale del problema estetico in quanto problema estetico-logico? Intendeva Marx scioglierla ricorrendo al metodo hegeliano il quale pacificamente la risolve con la convinzione che la validità *universale* di quel piacere artistico sta nel fatto che ciò che *sensibilmente* si è incarnato nell'arte greca (e in ogni parte) è appunto lo "Spirito" *assoluto*, cioè la metastorica ed ipostatizzata Idea del Bello? La cosa non è pensabile proprio perché fin del 1843 Marx aveva, con la *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, rifiutato quel metodo non solo nelle applicazioni di esso alla filosofia politica, bensí come metodo logico generale, in quanto fin da allora egli aveva fornito la dimostrazione della astrattezza generica (che rende quel metodo di una "universalità" fin troppo facile) e della conseguente viziosità contenutistica e infecondità gnoseologica di esso. Per la riprova specifica, poi, di come Marx rifiuti il metodo speculativo di Hegel anche nell'estetica, ossia rifiuti l'estetica speculativa, basterebbe richiamare le pagine della *Sacra Famiglia* (1844-45) dedicate alla minuziosa analisi di un articolo dello hegeliano di sinistra "signor Szeliga" (Zychlin von Zychlinski) sui *Misteri di Parigi* di Sue. Il metodo dell'estetica speculativa, di "livello hegeliano," è qui puntualmente criticato, con un tono molto simile a quello del 1843, come un procedimento il quale "dopo aver ricavato la categoria," ossia qui la idea del bello e dell'arte, "dal mondo reale," ricava poi "il mondo reale da questa categoria": ossia insomma come un procedimento il quale trasforma la categoria estetica "in un soggetto per sé stante [ipostatico], il qua-

le si incarna nelle condizioni e persone reali," procedimento che non fa che mistificare la realtà (qui, nella fattispecie, la realtà estetica). E che la punta è ancora rivolta, con chiarezza, contro il metodo della dialettica speculativa di Hegel, lo dimostra il fatto che proprio nella trattazione dei *Misteri di Parigi* è incluso il lungo paragrafo della *Sacra Famiglia* dedicato appunto alla critica della "costruzione speculativa" di Hegel.

E allora la questione (la "difficoltà") che Marx pone nella *Introduzione* e che costituisce, sotto molti aspetti, un vero nodo problematico del *work in progress* dell'estetica critica moderna, antimetafisica perché antiaprioristica, esprime soprattutto, nel suo significato piú attuale, la necessità dell'individuazione ed elaborazione di un metodo il quale risolva i problemi dell'arte senza riutilizzare obbligatoriamente i criteri forniti dalla concezione speculativa di Hegel, o senza obbligatoriamente approdarvi: ovvero poi un metodo il quale anche qui, senza obbligo di riutilizzare *tutti* i criteri hegeliani, sceveri e riesamini attentamente quelle istanze di Hegel (e ve ne sono) le quali nonostante la generale impostazione speculativa delle *Lezioni sull'estetica* possono ancora dare un loro implicito contributo positivo ad un'estetica non aprioristica. Se dall'esame delle varie ripercussioni delle *Vorlesungen* sembra legittimamente scaturire, a conclusione, questo punto fermo (la necessità di cui sopra), un commento all'*Estetica* è però, in tale senso, ancora tutto da scrivere.

Nicolao Merker

Lezioni sull'Estetica

Introduzione all'Estetica

Signori,

queste lezioni sono dedicate all'*Estetica*; il loro oggetto è il vasto *regno del bello* e, piú dappresso, il loro campo è l'*arte*, anzi, la *bella arte*.

Certo per questo oggetto il nome di *Estetico* non è completamente appropriato, poiché "Estetica" indica piú esattamente la scienza del senso, del *sentire*, e, in questo suo significato di una nuova scienza, o piuttosto di un qualcosa che avrebbe dovuto divenire disciplina filosofica, ha avuto origine nella scuola wolffiana al tempo in cui in Germania si consideravano le opere d'arte in relazione ai sentimenti che dovevano produrre, p. es. il sentimento del gradevole, della meraviglia, della paura, compassione ecc. A causa dell'improprietà, o meglio della superficialità di questo nome, si è poi cercato di forgiarne altri, p. es. quello di "*Callistica.*" Tuttavia, anche questo termine si mostra insufficiente, poiché la scienza che qui s'intende, considera non il bello in generale, ma puramente il bello dell'*arte*. Noi vogliamo perciò contentarci del nome di Estetica, giacché come semplice nome è per noi indifferente, e del resto è cosí entrato nel linguaggio comune che può essere conservato come nome. Tuttavia il vero e proprio termine per la nostra scienza è "*filosofia dell'arte,*" e piú specificamente "*filosofia della bella arte.*"

1. *Bello naturale e bello artistico*

Con questo termine noi escludiamo subito il *bello naturale*. Tale delimitazione del nostro oggetto può da un lato apparire come determinazione arbitraria, per quanto ogni scienza abbia la facoltà di tracciare a suo piacimento il proprio ambito. Ma non in questo senso dobbiamo prendere la limitazione dell'estetica al bello dell'arte. Nella vita quotidiana si è abituati a parlare di un *bel* colore, di un *bel* cielo, di un *bel* fiume, e inoltre di fiori *belli*, di animali *belli* ed ancor piú di uomini *belli*; tuttavia si può già senz'altro affermare che il bello artistico sta *piú in alto* della natura, sebbene non vogliamo qui discutere in che misura a tali oggetti possa essere attribuita a giusta ragione la qualità di bellezza, e possa in generale il bello naturale esser collocato accanto al bello artistico. Infatti la bellezza artistica è la bellezza *generata e rigenerata dallo spirito*, e, di quanto lo spirito e le sue produzioni stanno piú in alto della natura e dei suoi fenomeni, di tanto il bello artistico è superiore alla bellezza della natura. *Formalmente* considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo, sta anzi piú in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà. Secondo il *contenuto* poi, il sole p. es. appare di certo come un momento *assolutamente neces-*

sario, mentre un pensiero malfatto sparisce come *accidentale* ed effimero; ma una tale esistenza naturale quale è il sole, per sé presa, è indifferente, non è in sé libera ed autocosciente, e se la consideriamo nella connessione della sua necessità con altro, non la consideriamo per sé, quindi non la consideriamo come bella.

Ora, se abbiamo detto in generale che lo spirito e la sua bellezza artistica stanno *piú in alto* del bello naturale, abbiamo invero stabilito poco piú che nulla, poiché " piú in alto " è un'espressione interamente indeterminata, che indica ancora come coesistenti nello spazio della rappresentazione bellezza artistica e bellezza naturale, e denota una differenza quantitativa, perciò esteriore. La *superiorità* dello spirito e della sua bellezza artistica di fronte alla natura non è però soltanto relativa, ma lo spirito solo è il *vero*, quel che tutto in sé abbraccia, cosicché ogni bello è veramente bello, solo in quanto partecipe di questa superiorità e da questa prodotto. In questo senso il bello naturale appare solo come un riflesso del bello appartenente allo spirito, come un modo imperfetto, incompleto, un modo che secondo la sua *sostanza* è contenuto nello spirito stesso. Inoltre è per noi molto naturale la limitazione alla bella arte, poiché, pur parlandosi di bellezze naturali, — meno presso gli antichi che presso di noi, — tuttavia a nessuno è ancora venuto in mente di mettere in rilievo il punto di vista della *bellezza* delle cose naturali e fare una scienza, una esposizione sistematica di questa bellezza. Si è assunto, certo, il punto di vista dell'*utilità* e si è compilata, p. es., una scienza delle cose naturali utili contro le malattie, una " *materia medica*, " una descrizione dei minerali, dei prodotti chimici, delle piante, degli animali che sono utili per la guarigione, ma dal punto di vista della *bellezza* i regni della natura non sono stati classificati e valutati. Sentiamo di essere, con la bellezza naturale, troppo nell'*indetermi-*

nato senza *criterio*, e l'intraprendere tale classificazione offrirebbe perciò troppo scarso interesse.

Queste osservazioni preliminari sulla bellezza nella natura e nell'arte, sul rapporto di entrambe e sull'esclusione della prima dall'ambito del nostro oggetto vero e proprio, devono allontanare l'idea che la limitazione della nostra scienza sia dovuta soltanto all'arbitrio e al capriccio. Non qui doveva essere provato questo rapporto, poiché il suo esame rientra in questa nostra scienza stessa, e perciò va discusso e dimostrato piú precisamente solo piú tardi.

2. *Confutazione di alcune obiezioni contro l'Estetica*

Ma se anche preliminarmente ci limitiamo al bello artistico, già in questo primo passo ci imbattiamo in nuove difficoltà.

La *prima cosa* in cui possiamo imbatterci è infatti lo scrupolo, se anche la bella arte si mostri *degna* di una trattazione scientifica. Infatti il bello e l'arte, come un genio amichevole, passano per tutti i commerci della vita ed adornano gaiamente tutte le circostanze interne ed esterne, addolcendo la serietà dei rapporti, le complicazioni della realtà, cancellando l'ozio in maniera piacevole e, dove non possono portare niente di bene, almeno occupano il posto del male sempre meglio di esso. Tuttavia, se è vero che l'arte si mescola dappertutto con le sue piacevoli forme, dal rozzo abbigliamento dei selvaggi fino al fasto dei templi adornati con ogni ricchezza, queste forme stesse però sembrano restare fuori delle vere finalità ultime della vita; e se pur i prodotti dell'arte non recano pregiudizio a questi fini seri, anzi talvolta sembrano favorirli, almeno col tener lontano il male, tuttavia l'arte ap-

partiene piú alla *remissione*, al *rilassamento* dello spirito, del cui affaticarsi gli interessi sostanziali hanno invece bisogno. Perciò potrebbe sembrare sproporzionato e pedante voler trattare con serietà scientifica ciò che non è per sé stesso di natura seria. In ogni caso, secondo tale punto di vista, l'arte appare come un *sovrappiú*, anche se l'*intenerimento* dell'animo, che l'aver a che fare con la bellezza può produrre, non divenga nocivo proprio come *effeminatezza*. È apparso piú volte necessario, per questi rispetti, prendere le difese delle belle arti, di cui si ammette che sono un lusso, rispetto al loro rapporto con la necessità *pratica* in generale e, piú precisamente, con la moralità e la pietà, e poiché non è da provare la loro innocuità, è stato necessario rendere almeno credibile che questo lusso dello spirito arrechi, in fondo, una somma maggiore di *vantaggi* che di *svantaggi*. Per questi rispetti sono stati attribuiti all'arte stessa fini seri, e piú volte essa è stata raccomandata come mediatrice tra ragione e sensibilità, tra inclinazione e dovere, come conciliatrice di questi elementi che scendono l'un contro l'altro in cosí aspra battaglia e contrasto. Ma d'altro canto si può ritenere che, pur dati tali fini dell'arte maggiormente seri, ragione e dovere non ci guadagnano nulla con quel tentativo di mediazione, poiché essi, che per la loro natura non si mescolano, non si prestano ad una simile transazione e richiedono la medesima purezza che hanno in se stessi. Si può inoltre ritenere che l'arte non è con ciò divenuta piú degna di una discussione scientifica, in quanto serve sempre secondo due aspetti e, accanto a fini piú alti, favorisce parimenti l'ozio e la frivolezza, anzi in questo suo servire, invece di essere fine per se stessa, può apparire solo come mezzo. Infine, per ciò che riguarda la forma di questo mezzo, sembra che sia pur sempre un lato nocivo il fatto che, anche quando l'arte in effetti si

sottomette a fini piú seri e produce effetti piú seri, il mezzo di cui essa si serve è l'*illusione*. Infatti il bello ha la sua vita nella *parvenza*. Ma, si riconoscerà facilmente, una finalità in se stessa vera non deve essere realizzata con l'illusione, e sebbene essa possa, per mezzo di questa, guadagnare qui e lí punti, tuttavia ciò può avvenire solo in maniera limitata; e anche in tal caso l'illusione non può esser ritenuta il mezzo giusto. Infatti il mezzo deve essere corrispondente alla dignità del fine, e non la parvenza e l'illusione, ma solo il vero può produrre il vero. Come pure la scienza deve considerare i veri interessi dello spirito secondo il vero modo della realtà e il vero modo della sua rappresentazione.

Sotto questo rispetto potrebbe pensarsi che la bella arte non meriti un esame scientifico, poiché rimane solo un piacevole gioco; che, quando anche persegue fini piú seri, contraddica alla natura di questi fini, e che in generale però essa sia solo al servizio di quel gioco come di questa serietà e possa servirsi, come elementi del suo esistere e come mezzi per i suoi effetti, soltanto dell'illusione e della parvenza.

Ma, *in secondo luogo*, si può per di piú credere che, sebbene la bella arte in generale si presti a riflessioni filosofiche, tuttavia essa non sia un oggetto adeguato ad un esame scientifico vero e proprio. Infatti la bellezza artistica si manifesta al *senso*, alla sensazione, all'intuizione, all'immaginazione, essa ha un ambito diverso da quello del pensiero, e l'apprensione della sua attività e dei suoi prodotti richiede un organo diverso dal pensiero scientifico. Inoltre è proprio la *libertà* della produzione e delle forme che noi godiamo nella bellezza artistica. Nel produrre, come nell'intuire le sue immagini, ci sottraiamo, cosí pare, ad ogni vincolo di regola e regolato. Di fronte al rigore di ciò che è sottoposto a legge e alla tetra in-

teriorità del pensare, noi cerchiamo tranquillità e animazione nelle forme dell'arte, di fronte al regno d'ombra delle idee, cerchiamo una gaia e vigorosa realtà. Infine, la fonte delle opere d'arte è la libera attività della fantasia che nelle sue immagini stesse è piú libera della natura. L'arte non solo dispone dell'intero regno delle forme della natura, nel loro variopinto apparire, ma l'immaginazione creatrice può inoltre uscirsene *inesauribilmente* in produzioni *proprie*. In questa smisurata pienezza della fantasia e dei suoi liberi prodotti sembra che il pensiero debba perdere l'ardire di porsi *compiutamente* di fronte tali prodotti, di giudicarli e inserirli nelle sue formule universali.

La scienza invece, si ammette, per la sua *forma* avrebbe da fare con il pensiero che astrae dalla massa delle singolarità, per cui da un lato l'immaginazione con la sua casualità ed arbitrio, l'organo dunque dell'attività e del godimento artistico, rimane da essa escluso. E d'altro lato, se l'arte vivifica proprio, rasserenandola, l'arida secchezza del concetto, riconcilia le sue astrazioni e il suo conflitto con la realtà, integra il concetto nella realtà, allora un'analisi *solo* pensante eliminerebbe di nuovo questo mezzo d'integrazione, lo annullerebbe, e ricondurrebbe il concetto alla sua semplicità priva di realtà e alla sua spettrale astrazione. Inoltre, per il suo *contenuto*, la scienza si occuperebbe del *necessario* in se stesso. Ora, se l'Estetica scarta il bello naturale, noi non solo non abbiamo apparentemente guadagnato nulla a questo riguardo, ma al contrario ci siamo ancor piú allontanati dal necessario. Infatti il termine *natura* ci dà già la rappresentazione di *necessità* e di *conformità a leggi*, di un comportamento dunque che lascia sperare di essere piú vicino alla considerazione scientifica e di potersi offrire ad essa. Ma allo *spirito* in generale, e all'immaginazione soprattutto, pare

che sia, in confronto con la natura, peculiare l'arbitrio e la mancanza di legge, e ciò si sottrae da se stesso ad ogni argomentazione scientifica.

Secondo tutti questi aspetti pare perciò che la bell'arte, sia per la sua origine che per i suoi effetti e per il suo ambito, invece di mostrarsi idonea ad una fatica scientifica, contrasti piuttosto di per sé con la regolarità del pensiero e *non* sia *conforme* ad una vera e propria discussione scientifica.

Queste ed analoghe perplessità circa una trattazione veramente scientifica della bella arte sono tratte da rappresentazioni, punti di vista e considerazioni correnti, di cui si possono leggere fino alla sazietà esposizioni particolareggiate in vecchi scritti, specialmente francesi, sul bello e le belle arti. E in parte vi sono contenuti dati di fatto che hanno la loro validità, e vi sono condotti ragionamenti che appaiono senz'altro plausibili. P. es. il fatto che la forma del bello è generalmente estesa tanto variamente quanto il fenomeno del bello: dal che, se si vuole, si può anche inferire un *impulso* universale alla *bellezza* nella natura umana e si può trarre la ulteriore conseguenza che non vi possono essere leggi *universali* del bello e del gusto, poiché le rappresentazioni del bello sono cosí infinitamente molteplici e quindi innanzi tutto qualcosa di *particolare*.

Ora, prima di volgerci da tali considerazioni al nostro oggetto vero e proprio, dovremo come nostro primo compito svolgere una breve discussione introduttiva delle perplessità e dei dubbi sollevati.

In primo luogo, per ciò che riguarda la *dignità* dell'arte di essere considerata scientificamente, si verifica senza dubbio che l'arte può essere usata come fuggevole gioco per servire al diletto e allo svago, per abbellire il nostro ambiente, per dare piacevolezza all'aspetto esteriore

dei rapporti della vita, per mettere in rilievo, adornandoli, altri oggetti. In questo modo essa in effetti non è arte indipendente, libera, ma arte strumentale. Ma quel che *noi* vogliamo trattare è l'arte *libera* nei suoi fini come nei suoi mezzi. Che l'arte in generale possa anche servire ad altri scopi ed essere quindi un semplice accompagnamento marginale, questo rapporto ha essa del resto in comune col pensiero. Infatti da un lato la scienza può essere usata come intelletto servibile a scopi finiti e mezzi casuali, traendo in tal caso la sua determinazione non da se stessa, ma per mezzo di altri oggetti e rapporti; ma d'altra parte essa si libera anche da questo servizio, per elevarsi in libera autonomia alla verità in cui essa si realizza solo coi propri fini, indipendentemente.

Ora, solo in questa sua libertà la bella arte è arte vera, ed adempie primieramente al suo compito *supremo* solo quando si è posta nella sfera comune con la religione e la filosofia, ed è soltanto una specie e un modo di portare a coscienza e di esprimere il *divino*, i piú profondi interessi dell'uomo, le verità piú ampie dello spirito. Nelle opere d'arte i popoli hanno riposto le loro concezioni e rappresentazioni interne piú valide, e per la comprensione della saggezza e della religione la bella arte è spesso una chiave e presso molti popoli anzi l'unica. L'arte ha in comune questa destinazione con la religione e la filosofia, ma nel modo peculiare ch'essa manifesta sensibilmente anche ciò che è supremo e lo rende quindi piú vicino al modo di apparire della natura, ai sensi e al sentimento. È la profondità di un *mondo sovrasensibile* ad essere penetrata dal *pensiero* che lo erige in primo luogo come un *al di là* di contro alla coscienza immediata e la sensazione attuale; è la libertà della conoscenza del pensiero che si sottrae all'*al di qua*, cioè alla realtà e alla finitezza sensibili. Ma lo spirito sa guarire questa *frattura* a cui procede; esso produce

da sé le opere della bella arte come il primo anello di conciliazione tra ciò che è semplicemente esterno, sensibile e transeunte, ed il puro pensiero, tra la natura e la realtà finita e l'infinita libertà del pensiero concettuale.

Ma per ciò che riguarda l'indegnità dell'*elemento artistico* in generale, cioè della *parvenza* e delle sue *illusioni*, questa obiezione sarebbe certamente valida se la parvenza dovesse essere riconosciuta come ciò che non deve essere. Ma la *parvenza* stessa è essenziale all'*essenza*; la verità non sarebbe, se non paresse ed apparisse, se non fosse *per* qualcosa, *per* se stessa tanto quanto per lo spirito in generale. Perciò non la *parvenza* in generale, ma solo la maniera particolare di apparire in cui l'arte dà realtà al vero in se stesso, può divenire oggetto della rimostranza. Se per questi riguardi deve essere determinata come *illusione* la parvenza, in cui l'arte viene a creare le sue concezioni, questa rimostranza acquista in primo luogo il suo significato in confronto al *mondo esterno* dei fenomeni e della loro immediata materialità, come pure in rapporto al nostro proprio mondo senziente che è il mondo *internamente sensibile*; e ad entrambi noi siamo abituati a dare, nella vita empirica, nella vita della nostra apparenza, il valore ed il nome di effettualità, realtà e verità, in opposizione all'arte che mancherebbe di tale realtà e verità. Ma proprio quest'intera sfera del mondo empirico interno ed esterno non è il mondo della vera realtà, ma deve invece essere chiamato, in senso piú rigoroso che l'arte, semplice parvenza ed illusione piú grave. Solo oltre l'immediatezza del sentire e degli oggetti esterni va cercata l'autentica realtà. Infatti, veramente reale è solo ciò che è in sé e per sé, il sostanziale della natura e dello spirito che dà a sé sí presenza ed esistenza, ma in questa esistenza rimane ciò che è in sé e per sé, e cosí soltanto è veramente reale. L'arte mette in rilievo e fa apparire pro-

prio il governo di queste potenze universali. Nel comune mondo esterno ed interno appare certo l'essenzialità, ma nella forma di un caos di accidentalità, atrofizzata per l'immediatezza del sensibile e per l'arbitrio, in situazioni, eventi, caratteri, ecc. L'arte spazza la parvenza e l'illusione di questo mondo cattivo, caduco, da quel vero contenuto dei fenomeni, e dà loro una realtà piú alta, generata dallo spirito. Lungi quindi dall'essere semplice parvenza, ai fenomeni dell'arte è da attribuire, di contro alla effettualità abituale, realtà piú alta ed esistenza piú vera.

Parimenti le esposizioni dell'arte non sono da considerarsi una parvenza illusoria di fronte a quelle piú vere della storiografia. Infatti, questa ha ad elemento delle sue narrazioni non l'esistere immediato, ma la parvenza spirituale di questo, e il suo contenuto rimane affetto di tutta l'accidentalità della realtà abituale e dei suoi eventi, intrecci ed individualità, mentre l'opera d'arte ci mostra le potenze eternamente dominanti nella storia senza questo accompagnamento della presenza immediatamente sensibile e della sua instabile parvenza.

Se ora però il modo di apparire delle forme dell'arte è chiamato illusione in confronto al pensare filosofico, ai principî religiosi ed etici, la forma dell'apparenza che acquista un contenuto nella sfera del pensiero è invero la realtà piú vera; tuttavia in confronto con la parvenza dell'immediata esistenza sensibile e con quella della storiografia, la parvenza dell'arte ha il vantaggio di additare qualcosa tramite se stessa e di richiamare l'attenzione da sé ad un elemento spirituale che per mezzo suo deve venire a rappresentazione; invece l'apparenza immediata non presenta se stessa come illusoria, ma come il reale ed il vero, pur essendo il vero reso impuro e nascosto dal sensibile immediato. La dura scorza della na-

tura e del mondo abituale rendono allo spirito piú difficile spingersi fino alle idee che non le opere d'arte.

Se noi ora diamo da un lato all'arte questo alto posto, è però d'altro canto da ricordare parimenti che l'arte non è, sia rispetto al contenuto che alla forma, il modo supremo ed assoluto di portare a conoscenza dello spirito i suoi veri interessi. Infatti, proprio per la sua forma, l'arte è anche limitata ad un contenuto determinato. Solo una certa sfera e un certo grado della verità sono suscettibili di essere manifestati nell'elemento dell'opera d'arte; inoltre deve essere insito nella determinazione a lei propria, che essa possa venire alla luce nel sensibile ed in questo essere a sé adeguata, per essere autentico contenuto dell'arte, come avviene p. es. per gli dèi greci. Vi è invece una concezione piú profonda della verità in cui questa non è piú cosí affine ed amica al sensibile da poter essere accolta ed espressa da questo materiale in maniera adeguata. Di tale specie è la concezione cristiana della verità; e prima di tutto lo spirito del nostro mondo odierno, o meglio, della nostra religione e della nostra formazione razionale, appare come al di sopra della fase in cui l'arte costituisce il modo supremo di esser coscienti dell'assoluto. Il genere peculiare della produzione artistica e delle sue opere non soddisfa piú il nostro bisogno piú alto noi siamo ben oltre il poter onorare in maniera divina e venerare le opere d'arte; l'impressione che esse fanno è di natura piú ponderata, e quel che da esse è suscitato in noi richiede una pietra di paragone piú alta e una conferma diversa. Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato la bella arte. Se amiamo compiacerci di lagnanze e biasimi, possiamo considerare questo fenomeno come corruzione, e attribuirlo alla preponderanza di passioni e di interessi egoistici, che mettono in fuga la serietà dell'arte come la sua serenità; oppure possiamo incolpare l'indigenza del presente, l'aggro-

vigliata situazione della vita civile e politica che non concede all'animo, prigioniero di meschini interessi, di liberarsi verso i fini superiori dell'arte, giacché l'intelligenza stessa è al servizio di questa indigenza e dei suoi interessi con scienze che hanno utilità solo per tali fini, e si lascia corrompere a confinarsi in questa aridità.

Qualunque atteggiamento si voglia assumere di fronte a ciò, è certo che ora l'arte non arreca piú quel soddisfacimento dei bisogni spirituali, che in essa hanno cercato e solo in essa trovato epoche e popoli precedenti; soddisfacimento che, almeno dal lato della religione, era legato nel modo piú intimo con l'arte. Sono trascorsi i bei giorni dell'arte greca, come pure l'età d'oro del basso Medio Evo. La formazione riflessiva della nostra vita odierna ci crea il bisogno, sia in relazione alla volontà che al giudizio, di fissare punti di vista generali e di regolare in conseguenza il particolare, cosicché forme universali, leggi, doveri, diritti, massime valgono come motivi determinanti e sono ciò che fondamentalmente ci guida. Ma per l'interesse artistico come per i prodotti dell'arte noi richiediamo in generale piuttosto una vitalità in cui l'universale non sia presente come legge e massima, ma operi come identico al cuore e al sentire, cosí come anche nella fantasia l'universale ed il razionale sono contenuti come portati in unità con una apparenza concreta, sensibile. Perciò il nostro tempo, per la sua situazione generale non è favorevole all'arte. Lo stesso artista, nell'esercizio della sua arte, non soltanto è sollecitato ed influenzato ad introdurre nel suo lavoro sempre piú pensieri dalla riflessione che risuona alta intorno a lui, dal modo come abitualmente si pensa e si giudica l'arte, ma l'intera formazione spirituale è tale che egli stesso sta dentro un simile mondo riflessivo coi suoi rapporti, e né potrebbe farne astrazione con la volontà e la decisione, né con

un'educazione particolare o con l'allontanarsi dai rapporti della vita, fingersi ed effettuare un isolamento particolare che ristabilisca il perduto.

Per tutti questi riguardi l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato. Con ciò essa ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità, ed è relegata nella nostra *rappresentazione* piú di quanto non faccia valere nella realtà la sua necessità di una volta e non assuma il suo posto superiore. Ciò che in noi ora è suscitato dalle opere d'arte è, oltre il godimento immediato, anche il nostro giudizio, poiché noi sottoponiamo alla nostra meditazione il contenuto, i mezzi di manifestazione dell'opera d'arte e l'appropriatezza o meno di entrambi. La *scienza* dell'arte è perciò nel nostro tempo un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento. L'arte ci invita alla meditazione, ma non allo scopo di ricreare l'arte, bensí per conoscere scientificamente che cosa sia l'arte.

Ma se noi ora vogliamo seguire quest'invito, c'imbattiamo nella difficoltà su accennata, che l'arte, pur costituendo in certo modo un oggetto adeguato per considerazioni riflessive di natura filosofica, non lo è tuttavia per considerazioni sistematicamente scientifiche. Vi è però qui in primo luogo la falsa idea che una considerazione filosofica possa anche non essere scientifica. Su questo punto devo in breve soltanto dire che, qualsiasi idea si abbia della filosofia e del filosofare, ritengo che il filosofare non sia affatto separabile dalla scientificità. Infatti la filosofia deve considerare un oggetto secondo la necessità, ed invero non solo secondo la necessità soggettiva o secondo un ordine estrinseco, una classificazione, ecc., ma deve spiegare e dimostrare l'oggetto secondo la necessità della sua natura interna. Soltanto questa esplicazione costituisce in generale

l'aspetto scientifico di una considerazione. Ma in quanto la necessità obiettiva di un oggetto risiede essenzialmente nella sua natura logico-metafisica, il rigore scientifico può, anzi deve essere minore nella considerazione isolata dell'arte, che ha tanti presupposti sia in rapporto al contenuto che in rapporto al suo materiale ed elemento, per cui l'arte rasenta sempre l'accidentalità; e solo in rapporto all'essenziale procedere interno del suo contenuto e dei suoi mezzi d'espressione va richiamata la forma della necessità.

Ma per ciò che riguarda l'obiezione che le opere della bella arte si sottraggono alla meditazione scientifica perché traggono la loro origine dalla fantasia priva di regole e dal cuore, ed operano in quantità e varietà immense solo sul sentire e sull'immaginazione, quest'obiezione pare che ancora oggi abbia importanza. In effetti il bello artistico appare in una forma che si contrappone esplicitamente al pensiero e che questo è costretto a distruggere, per agire a modo proprio. Questa rappresentazione concorda con l'opinione che il reale in generale, la vita della natura e dello spirito, quando vengono concepiti, vengono deformati e soppressi e, invece di essere a noi avvicinati dal pensiero concettuale, divengono ancor piú lontani, cosicché l'uomo, nel servirsi del pensiero come di un *mezzo* per cogliere quel che è vivo, manca al suo *scopo*. Non è questo il luogo per parlare esaurientemente di ciò; noi dobbiamo solo presentare il punto di vista secondo cui rimuovere questa difficoltà o impossibilità o incapacità.

Questo va in primo luogo riconosciuto, che lo spirito è in grado di prendere in esame se stesso, di avere una coscienza, anzi, una coscienza *pensante* intorno a se stesso e a tutto ciò che da esso scaturisce. Infatti, proprio il *pensiero* costituisce la natura essenziale piú intima dello spirito. In questa coscienza pensante se stesso e i suoi prodotti, per quanta libertà ed arbitrio questi possano avere, lo spirito,

se vi è veramente dentro, si comporta secondo la sua natura essenziale. Ora, l'arte e le sue opere, in quanto scaturite e prodotte dallo spirito, sono della stessa specie spirituale, sebbene la loro manifestazione accolga in sé la parvenza della sensibilità e compenetri di spirito il sensibile. In questa relazione l'arte è piú vicina allo spirito e al suo pensiero di quanto non lo sia la natura esterna priva di spirito; nei prodotti dell'arte lo spirito ha da fare solo con ciò che è suo. E sebbene le opere d'arte non siano pensiero e concetto, ma sviluppo del concetto da se stesso e alienazione nel sensibile, la potenza dello spirito pensante consiste *non già soltanto* nell'apprendere *se stesso* nella sua forma peculiare come pensiero, ma parimenti nel riconoscersi nella sua *estraneazione* in sentimento e sensibilità, nel concepirsi nel suo altro, in quanto trasforma l'alienato in pensiero e lo riconduce cosí a sé. Lo spirito pensante, occupandosi cosí dell'altro di se stesso, non è a sé cosí infedele da dimenticarsi ed abbandonarsi, né è cosí incapace da non comprendere quel che è diverso da lui, ma concepisce se stesso e il suo contrario. Infatti il concetto è l'universale che permane nel proprio particolarizzarsi, che va oltre se stesso e il proprio altro, ed è cosí la potenza e l'attività di superare l'alienazione a cui procede. Cosí anche l'opera d'arte in cui il pensiero estranea se stesso appartiene alla sfera del pensiero concettuale, e lo spirito, col sottometterla alla considerazione scientifica, non soddisfa altro che il bisogno della sua piú intima natura. Infatti, poiché il pensiero è la sua essenza e il suo concetto, lo spirito è soddisfatto soltanto quando ha penetrato anche col pensiero tutti i prodotti della sua attività, e solo cosí li ha fatti veramente propri. Ma l'arte, lungi dall'essere, come noi vedremo piú specificamente, la suprema forma dello spirito, trova la sua autentica conferma solo nella scienza.

Egualmente l'arte non si sottrae all'esame filosofico

con arbitrio senza regola. Infatti, come già indicato, il suo vero compito è di portare a coscienza i supremi interessi dello spirito. Ne consegue subito, dal lato del *contenuto*, che la bella arte non potrebbe andare errando in selvaggio scatenamento della fantasia, perché questi interessi spirituali le fissano al proprio contenuto punti di sostegno determinati, per quanto varie e inesauribili possano essere le forme e le configurazioni. Lo stesso vale per le forme. Anch'esse non sono affidate al semplice caso. Non ogni configurazione è in grado di essere l'espressione e la manifestazione di quegli interessi, di accoglierli in sé e di riprodurli, ma da un contenuto determinato è anche determinata la forma ad esso adeguata.

Per questo aspetto noi siamo allora anche in grado di orientarci concettualmente nella massa apparentemente interminabile delle opere d'arte e delle forme.

Dunque cosí noi avremmo presentato il contenuto della nostra scienza a cui vogliamo limitarci, ed avremmo visto come né la bella arte è indegna di una considerazione filosofica né questa è incapace di conoscere l'essenza della bella arte.

Se noi ora chiediamo *quale* deve essere *l'esame scientifico* da intraprendere, c'imbattiamo di nuovo in due metodi opposti, di cui ognuno sembra escludere l'altro e non permettere che giungiamo *a nessun vero* risultato.

Da un lato noi vediamo che la scienza dell'arte compie, rispetto alle reali opere d'arte, uno sforzo per cosí dire solo estrinseco, ordinandole per la storia dell'arte, avanzando considerazioni sulle opere d'arte esistenti, o abbozzando teorie che dovrebbero fornire i punti di vista universali sia per la valutazione che per la produzione artistica.

Dall'altro vediamo la scienza dell'arte abbandonarsi per sé in modo autonomo a pensare sul bello e produrre solo generalità, che non toccano l'opera d'arte nella sua peculiarità, produrre cioè un'astratta filosofia del bello.

1. *L'empirico come punto di partenza della trattazione*

Per ciò che riguarda il primo modo di trattazione, che ha come punto di partenza l'*empirico*, esso è una necessità per colui che aspira a divenire un *erudito d'arte*. E come oggigiorno ognuno, pur non dedicandosi alla fisica, vuol tuttavia essere fornito delle conoscenze fisiche piú essenziali, cosí è divenuta piú o meno esigenza per ogni

uomo colto possedere alcune nozioni d'arte, ed è abbastanza generale la pretesa di mostrarsi dilettante ed intenditore d'arte.

a) Ma perché queste conoscenze siano riconosciute realmente come erudizione, devono essere di varia specie e molto vaste. Infatti il primo requisito è la conoscenza accurata dello smisurato campo delle opere d'arte individuali antiche e moderne, parte delle quali sono in realtà già scomparse, altre appartengono a paesi o a continenti lontani, e lo sfavore del destino le ha sottratte allo sguardo dello studioso. Inoltre ogni opera d'arte appartiene al *suo tempo*, al *suo popolo*, al suo ambiente ed è legata a particolari rappresentazioni e fini storici e di altro genere. Perciò la dottrina dell'arte richiede una grande quantità di conoscenze *storiche*, e al contempo molto *speciali*, poiché la natura individuale dell'opera d'arte si richiama a singoli elementi ed ha bisogno di elementi speciali per essere compresa e spiegata. Questa dottrina infine necessita non solo, come ogni altra, di memoria delle conoscenze acquisite, ma anche di un'acuta immaginazione per fissare per sé le immagini delle forme artistiche in tutti i loro diversi tratti e per averli presenti soprattutto nel confronto con altre opere d'arte.

b) Entro questa considerazione in primo luogo storica, si presentano già diversi punti di vista che non possiamo trascurare, per trarre da essi dei giudizi, nell'esame dell'opera d'arte. Questi punti di vista, come in ogni altra scienza che abbia un inizio empirico, formano, quando vengono messi in rilievo e coordinati per sé, criteri e principi generali e, in un'ulteriore generalizzazione formale, le *teorie* delle arti. Non è questo il luogo di citare per esteso la letteratura dell'argomento e può perciò bastare che si ricordino soltanto alcuni fra gli scritti nel modo piú generale; per es. la Poetica di Aristotele,

la cui teoria della tragedia è ancora oggi interessante; e ancor meglio, fra gli antichi, l'Arte poetica di Orazio e lo scritto di Longino sul sublime possono darci un'idea generale del modo come si è teorizzato in tal campo. Le definizioni generali che venivano astratte dovevano valere in ispecie come precetti e regole secondo cui produrre opere d'arte principalmente nelle epoche di peggioramento della poesia e dell'arte. Tuttavia, questi medici dell'arte prescrivevano per la sua guarigione ricette ancor meno sicure di quelle che i medici prescrivono per guarire i malati.

Voglio solo aggiungere a proposito di teorie di questo genere che, pur essendovi in esse *singoli* punti molto istruttivi, tuttavia le loro osservazioni erano astratte da una cerchia molto limitata di opere d'arte, che pur essendo considerate come le piú belle costituivano pur sempre un ristretto ambito del campo artistico. D'altro lato, tali definizioni sono in parte riflessioni molto banali, che nella loro *generalità* non procedono affatto a stabilire il *particolare* che invece principalmente si trattava di stabilire; per es. l'epistola citata di Orazio è piena di tali banalità e se quindi è libro buono per tutti, contiene però non poche futilità: " omne tulit punctum " ecc. — cosí simile a tanti dotti consigli: — " Resta al tuo paese e campa onestamente, " — che nella loro generalità sono certamente giusti, ma mancano di determinazioni concrete, a cui solo si bada nell'agire. Un interesse d'altro genere consisteva non nel fine esplicito di provocare direttamente la produzione di vere e proprie opere d'arte, ma nell'intento di formare con tali teorie il giudizio sulle opere d'arte, *di formare* in generale il *gusto*. Per questi rispetti gli *Elements of criticism* di Home, gli scritti di Batteux e l'introduzione di Ramler alle belle scienze furono opere molto lette nella loro epoca. Il gusto, in questo senso, riguarda la dispo-

sizione, il trattamento, l'appropriatezza e la compiutezza di ciò che appartiene all'apparenza esterna di un'opera d'arte. Inoltre si aggiungevano ai principî del gusto opinioni appartenenti alla psicologia di allora e tratte dalle osservazioni empiriche sulle facoltà e attività dell'anima, sulle passioni e sulle loro verosimili gradazioni e successioni ecc. Ma rimane pur sempre che ogni uomo intende opere d'arte, caratteri, azioni e avvenimenti secondo il grado dei suoi intendimenti e del suo animo; e poiché quella educazione del gusto riguardava solo ciò che è esteriore e povero, e inoltre traeva i suoi precetti solo da una ristretta cerchia di opere d'arte e da una limitata formazione dell'intelletto e dell'animo, la sua sfera era insufficiente e incapace di afferrare l'intero ed il vero e di acuire lo sguardo per coglierli.

In generale tali teorie si comportano alla stessa maniera delle altre scienze non filosofiche. Il contenuto che esse sottopongono all'esame è preso dalla nostra rappresentazione come un qualcosa di esistente; viene poi presa in esame la natura di questa rappresentazione in quanto sorge il bisogno di ulteriori determinazioni, che si trovano parimenti nella nostra rappresentazione e da questa sono tratte per essere fissate in definizioni. Con ciò però ci troviamo in un terreno mal sicuro e aperto alla discussione. Infatti potrebbe senz'altro sembrare che il bello sia una rappresentazione del tutto semplice. Tuttavia si vede subito che in questa si possono trovare lati multipli di cui uno sottolinea questo, un altro quello, e quand'anche si ammettano punti di vista eguali, si dibatte la questione quale è il lato che va considerato come essenziale.

A questo riguardo si richiedono per la completezza scientifica la citazione e la critica delle diverse definizioni sul bello. Noi non vogliamo far questo né nel senso di una *completezza* storica che ci permetta di apprendere tutte

le molteplici sottigliezze del definire, né in vista dell'interesse *storico*, ma vogliamo mostrare solo come esempio alcuni dei moderni modi di considerare piú interessanti, che piú si avvicinano a quel che vi è effettivamente nell'idea del bello. A questo scopo va ricordata prima di tutto la definizione del bello di Goethe, che *Meyer* ha incluso nella sua *Storia delle arti figurative in Grecia*, nella quale occasione egli ha parimenti addotto il modo di vedere di *Hirt*, senza citarlo.

Hirt, uno dei piú grandi veri conoscitori d'arte del nostro tempo, nel suo saggio sul bello artistico (*Horen*, 1797, fasc. VII) e dopo aver parlato del bello nelle diverse arti, giunge alla conclusione che la base per un'esatta valutazione del bello artistico e per la formazione del gusto sia il concetto del *caratteristico*. Egli cioè definisce il bello come il "perfetto che è o può divenire oggetto della vista, dell'udito o della immaginazione." Egli inoltre definisce il perfetto come "ciò che corrisponde al fine che la natura o l'arte si propongono nella formazione dell'oggetto secondo il suo genere e la sua specie," per cui noi per formulare il nostro giudizio sulla bellezza, dobbiamo rivolgere, quanto è possibile, la nostra attenzione alle caratteristiche individuali che costituiscono un essere. Infatti sono queste che formano il suo caratteristico. Per carattere come legge dell'arte, egli intende perciò "quella determinata individualità, per cui si differenziano forme, movimento, gesti, sembianze ed espressione, colore locale, luci e ombre, chiaroscuro e atteggiamenti, proprio come l'oggetto in questione esige." Questa determinazione è già piú indicativa di altre definizioni. Se infatti noi chiediamo che cosa sia il caratteristico, esso è *in primo luogo* un *contenuto*: per esempio, un sentimento, una situazione, un avvenimento, un'azione, un individuo determinati; *in secondo luogo*, la maniera in cui il contenuto viene manifestato. A tale maniera si riferi-

sce la legge artistica del caratteristico, in quanto richiede che ogni particolare nell'espressione serva ad indicare determinatamente il contenuto di questa, e sia una parte organica nell'espressione di tale contenuto. La determinazione astratta del caratteristico riguarda dunque la rispondenza ad un fine, entro cui il particolare della forma artistica metta realmente in rilievo il contenuto da manifestare. Se noi vogliamo spiegare questo pensiero in modo del tutto corrente, la limitazione che vi è in esso è la seguente. Nel drammatico, per es., il contenuto è costituito da una azione; il dramma deve manifestare come questa azione accade. Ora gli uomini fanno molte cose; conversano fra di loro, mangiano, dormono, si vestono, parlano di questo o di quello ecc. Ma di tutto questo deve essere escluso ciò che non è in immediato rapporto con quella azione determinata, che costituisce il contenuto vero e proprio, in modo che in relazione a questo nulla rimanga senza significato. Ugualmente, in un quadro che abbraccia solo un momento di quell'azione, potrebbero essere incluse una quantità di circostanze, persone, situazioni e altri eventi delle molteplici ramificazioni del mondo esterno, che in questo momento non hanno nessuna relazione con quella azione determinata e non servono ad indicarne il carattere. Ma secondo la definizione del caratteristico deve essere introdotto nell'opera d'arte solo ciò che appartiene alla apparenza ed essenzialmente all'espressione solo di questo contenuto; niente, infatti, deve mostrarsi inutile e superfluo.

Questa è una definizione molto importante che si può in certa misura giustificare. Tuttavia Meyer, nell'opera su citata, pensa che questo punto di vista sia scomparso senza traccia, e — com'egli ritiene — per il meglio dell'arte. Infatti quella rappresentazione avrebbe verosimilmente condotto al caricaturale. Questo giudizio contiene

immediatamente una stortura, come se in una determinazione del bello si debba avere a che fare con il *condurre*. La filosofia dell'arte non si cura di dare precetti agli artisti, ma deve decidere che cosa è il bello in generale e come si è mostrato nell'esistente, in opere d'arte, senza voler dare regole di questo genere. Inoltre, per quel che riguarda la critica suddetta, la definizione di Hirt include certo anche il caricaturale, poiché anche la caricatura può essere caratteristica; ma va subito osservato che nella caricatura il carattere determinato è portato fino all'esagerazione ed è in un certo senso un sovrappiú di caratteristico. Ma il sovrappiú non è affatto il requisito richiesto per il caratteristico, bensí è una ripetizione molesta con cui il caratteristico stesso può essere snaturato. Inoltre il caricaturale si mostra come la caratteristica del brutto, che certo è uno stravolgere. Il brutto, da parte sua, si riferisce piuttosto al contenuto, cosicché si può dire che insieme al principio del caratteristico anche il brutto e la sua rappresentazione siano accolti come determinazione fondamentale. La definizione di Hirt non ci dà invero nessun ulteriore schiarimento su ciò che nel bello artistico deve essere caratterizzato o meno, sul contenuto del bello, ma per questo riguardo ci offre solo una determinazione puramente formale, che contiene però in sé del vero, sebbene in maniera astratta.

Ma che cosa oppone Meyer — ecco l'altra domanda — a quel principio artistico di Hirt, a che cosa dà la preferenza? Egli tratta in primo luogo solo del principio nelle opere d'arte dell'antichità, che tuttavia dovrebbe contenere la determinazione del bello in generale. In questa occasione egli viene a parlare della determinazione dell'ideale fatta da Mengs e Winckelmann ed afferma che non vuole né respingere né interamente accettare questa legge di bellezza, mentre non ha nessuna difficoltà ad associarsi

all'opinione di un illustre giudice in fatto d'arte (Goethe), perché essa è determinante e appare vicina a sciogliere l'enigma. Goethe dice: "Il principio supremo degli antichi fu il *significativo*, ma il risultato piú alto di un felice *trattamento* fu il *bello*." Se noi guardiamo piú da vicino ciò che vi è in questa frase, abbiamo di nuovo due elementi: il contenuto, la cosa, ed il modo di manifestarla. In un'opera d'arte noi incominciamo con ciò che immediatamente ci si presenta, e solo dopo chiediamo quale ne sia il significato o il contenuto. Quell'esterno non vale per noi immediatamente, ma assumiamo che dietro vi sia un interno, un significato, che spiritualizza l'apparenza esterna. L'esterno allude a questa sua anima. Infatti un'apparenza che significhi qualcosa, non rappresenta se stessa e ciò che essa è come esterna, ma qualche cos'altro; come p. es. il simbolo, e ancora piú chiaramente la fiaba, il cui significato è costituito dalla morale, dall'insegnamento. Anzi, già ogni parola rimanda ad un significato e non vale per se stessa. Parimenti l'occhio umano, il volto, la carne, la pelle, l'intera figura lascia trasparire uno spirito, un'anima; ed il significato è sempre qualcosa di piú vasto di quel che non si mostri nell'apparenza immediata. In tal modo l'opera d'arte deve essere significativa e non deve apparire esaurita solo in queste linee, curve, superfici, incavi, scannellature della pietra, in questi colori, suoni, accordi di parole o in qualsiasi altro materiale venga impiegato, ma deve dispiegare una vitalità interna, un sentimento, un'anima, un contenuto, uno spirito, che è ciò che noi chiamiamo significato dell'opera d'arte.

Con questa richiesta, che un'opera sia significativa, non si è detto molto di piú o di diverso che con il principio del caratteristico formulato da Hirt.

Secondo questa concezione noi abbiamo dunque come elementi del bello un interno, un contenuto ed un

esterno che significa, caratterizza quel contenuto; l'interno appare nell'esterno e si dà a conoscere mediante questo, in quanto l'esterno rimanda da sé all'interno.

Non possiamo tuttavia scendere a maggiori dettagli.

c) La precedente maniera tanto di questo teorizzare quanto di quelle regole pratiche è stata in Germania già scartata decisamente — specie a causa del sorgere di una poesia veramente viva — ed il diritto del genio, le sue opere e i loro effetti sono stati fatti valere contro le pretese di quelle legislazioni e vaste ondate di teorie. Su questa base di un'arte per sé autenticamente spirituale e della simpatia e penetrazione di essa, sono sorte la ricettibilità e la libertà di godere e riconoscere le grandi opere d'arte anche da molto tempo esistenti, sia del mondo moderno che del Medio Evo o anche di popoli dell'antichità a noi completamente estranei (p. es. gli indiani). Opere, che per la loro antichità o perché appartenenti a nazionalità straniere hanno certamente un lato estraneo per noi, ma che tuttavia, per il loro *contenuto* comune a tutti gli uomini, che compensa questa loro estraneità, solo dal pregiudizio della teoria potevano essere bollate come produzioni di un barbarico cattivo gusto. Questo riconoscimento in generale di opere d'arte che escono fuori dall'ambito e dalle forme di quelle che erano principalmente poste a fondamento per le astrazioni della teoria, ha condotto in primo luogo a riconoscere un peculiare genere di arte, l'*arte romantica*, ed è divenuto necessario concepire il concetto e la natura del bello in modo piú profondo di quanto non avevano permesso quelle teorie. Si è a ciò aggiunto che il concetto per se stesso, lo spirito pensante, ha dal canto suo conosciuto ora se stesso piú profondamente nella filosofia e quindi è stato immediatamente stimolato a comprendere anche l'essenza dell'arte in maniera piú fondata.

Cosí, già secondo i momenti stessi di questa evoluzione

piú generale, quel modo di riflettere sull'arte, quel teorizzare, nei suoi princìpî e nella loro applicazione, è divenuto antiquato. Solo la *erudizione* della storia dell'arte ha conservato la sua validità permanente, e tanto piú deve conservarla, quanto piú, per quei progressi della ricettibilità spirituale, ha ampliato da tutti i lati il suo orizzonte. Il suo compito ed il suo ufficio consistono nella valutazione estetica delle opere d'arte individuali e nella conoscenza delle circostanze storiche che hanno condizionato dall'esterno l'opera d'arte; solo questa valutazione, condotta con intelligenza e spirito, sostenuta dalle conoscenze storiche, può far penetrare nell'intera individualità di una opera d'arte cosí come p. es. Goethe ha scritto molto sull'arte e sulle opere d'arte. Lo scopo di questo genere di trattazione non è il vero e proprio teorizzare, sebbene spesso essa abbia a che fare con princìpî astratti e categorie e inconsciamente vi possa cadere; se, tuttavia, non ci si lascia da ciò ostacolare e si tengono dinanzi agli occhi solo quelle manifestazioni concrete, questo genere di trattazione in ogni caso offre ad una filosofia dell'arte i documenti e le conferme visibili dei cui particolari dettagli storici la filosofia non può occuparsi.

Questo sarebbe il primo modo di considerare l'arte, quello che parte dal particolare e dall'esistente.

2. *L'idea come punto di partenza della trattazione*

Da ciò è ora da distinguere radicalmente il modo opposto di considerare l'arte, cioè, la riflessione interamente teoretica che si preoccupa di conoscere da se stessa il bello come tale e di scrutarne l'*idea*.

È stato notoriamente Platone il primo a richiedere in modo profondo dalla riflessione filosofica che gli oggetti

fossero conosciuti non nella loro *particolarità*, ma nella loro *universalità*, nel loro genere, nel loro essere in sé e per sé, in quanto affermava che il vero è non le *singole* buone azioni, le *singole* opinioni vere, i *singoli* uomini belli o le *singole* opere d'arte, ma il *bene*, il *bello* il *vero stesso*. Se ora in effetti il bello deve essere conosciuto secondo la sua essenza ed il suo concetto, ciò può accadere solo ad opera del pensiero concettuale, per cui la natura logico-metafisica *dell'idea in generale* e dell'*idea* particolare del *bello* entra nella coscienza pensante. Ma questa considerazione del bello per sé, nella sua idea, può a sua volta divenire un'astratta metafisica e, pur prendendo Platone a fondamento e a guida, l'astrazione platonica, anche per l'idea logica del bello, non può piú soddisfarci. Noi dobbiamo intendere quest'idea in maniera piú profonda e concreta, poiché l'assenza di contenuto che è inerente all'idea platonica non soddisfa piú i piú ricchi bisogni filosofici del nostro spirito odierno. È dunque sí vero che anche noi nella filosofia dell'arte dobbiamo partire dall'idea del bello, ma non è detto che dobbiamo tener fermo all'astratto delle idee platoniche, che rappresenta solo l'inizio del filosofare sul bello.

3. *L'unificazione del punto di vista empirico e ideale*

Il concetto filosofico del bello, per accennare almeno provvisoriamente alla sua vera natura, deve contenere in sé mediati i due estremi dati, con l'unificare l'universalità metafisica con la determinatezza della particolarità reale. Solo cosí esso è concepito in sé e per sé nella sua verità. Infatti, da un lato, di contro alla sterilità della riflessione unilaterale, esso è allora da se stesso fecondo, poiché deve svilupparsi secondo il suo proprio concetto in

una totalità di determinazioni e, sia esso stesso che le sue esplicazioni, contengono la necessità tanto delle sue particolarità quanto del loro progredire e del loro passare l'una nell'altra. Dall'altro lato le particolarità, a cui si procede, portano in sé l'universalità e l'essenzialità del concetto in quanto appaiono come le sue proprie particolarità. Entrambi i lati mancano ai modi di considerare l'arte fin qui citati, e perciò solo quel pieno concetto porta ai principî sostanziali, necessari e totali.

Dopo questi preliminari ci accostiamo ora al nostro oggetto vero e proprio, la filosofia del bello artistico, e, poiché intraprendiamo a trattarlo scientificamente, dobbiamo iniziare dal suo *concetto*. Solo dopo aver fissato questo, potremo esporre la suddivisione e quindi il piano dell'intera scienza; infatti una suddivisione, se non deve essere intrapresa in maniera solo esteriore, come accade nell'analisi non filosofica, deve trovare il suo principio nel concetto stesso dell'oggetto.

Di fronte a tale esigenza subito ci imbattiamo nella domanda: donde prendiamo questo concetto? Se incominciamo con il concetto del bello artistico stesso, esso diviene già con ciò immediatamente un *presupposto* e un semplice assunto; ma il metodo filosofico non ammette meri assunti, bensí la verità di ciò che per esso deve valere va provata, cioè va mostrata come necessità.

Intendiamo chiarire ora con poche parole questa difficoltà, che riguarda l'introduzione ad ogni disciplina filosofica considerata autonomamente per sé.

Nell'oggetto di ogni scienza vengono innanzitutto in esame due aspetti, il primo, che tale oggetto *è*, il secondo *che cosa* è.

Per il primo punto nelle scienze comuni si sogliono sollevare poche difficoltà. Potrebbe invero apparire addirittura ridicolo avanzare la richiesta che venga provato in astronomia e in fisica che esistono il sole, le stelle, fenome-

ni magnetici ecc. In queste scienze, che hanno da fare con esistenti sensibili, gli oggetti vengono presi dall'esperienza esterna, e invece di *provarli* si ritiene sufficiente *indicarli*. Tuttavia, già entro le discipline non filosofiche, possono insorgere dubbi sull'essere dei loro oggetti, come p. es., nella psicologia o dottrina dello spirito, può sorgere il dubbio se *esiste* un'anima, uno spirito, cioè un elemento soggettivo per sé autonomo, distinto dall'elemento materiale; oppure, nella teologia, se c'è un *Dio*. Se poi si tratta degli oggetti di genere soggettivo, cioè presenti solo nello spirito e non come oggetti esternamente sensibili, noi sappiamo che è nello spirito solo ciò che questo ha prodotto con la sua attività. Ma con ciò si presenta subito l'accidentalità se sia da noi prodotta o no questa rappresentazione o intuizione interna, e, quand'anche si tratti del primo caso, se tale rappresentazione non sia stata fatta sparire o perlomeno degradata a *rappresentazione* semplicemente *soggettiva*, al cui contenuto non spetta nessun essere in sé e per sé. Cosí, p. es., il bello è stato spesso considerato non come in sé e per sé necessario nella rappresentazione, ma come un semplice piacere soggettivo, come un sentire solo accidentale. Già le nostre intuizioni, osservazioni e percezioni esterne sono spesso illusorie ed errate, ma ancor piú lo sono le rappresentazioni interne, sebbene abbiano in sé la massima vitalità e possano trascinarci irresistibilmente alle passioni.

Ora quel dubbio, se un oggetto della rappresentazione e intuizione interna vi sia o no, come pure quell'eventualità, che la coscienza soggettiva lo produca in sé e che il modo secondo cui lo ha a sé esibito sia anche corrispondente o no all'oggetto secondo il suo essere in sé e per sé, proprio ciò suscita nell'uomo il superiore bisogno scientifico che esige che un oggetto sia mostrato o provato se-

condo la sua necessità, tanto se per noi è come se ci fosse quanto se esiste effettivamente.

Con questa prova, se essa è sviluppata in modo veramente scientifico, si è soddisfatta al contempo la seconda domanda, *che cosa* un oggetto sia. Sviluppare questo punto piú ampiamente ci porterebbe troppo oltre e ci accontentiamo cosí di indicare solo quanto segue.

Se del nostro oggetto, il bello artistico, dobbiamo mostrare la necessità, bisogna provare che l'arte o il bello è un risultato di un antecedente che, considerato secondo il suo vero concetto, conduce con necessità scientifica al concetto della bella arte. Ora, volendo noi incominciare dall'*arte* e volendo trattare nella sua essenza il *suo* concetto e la realtà di questo, ma non quel che in base al proprio concetto è ad essa antecedente, l'arte, come particolare oggetto scientifico, ha per noi un presupposto che si trova fuori della nostra considerazione e che, trattato scientificamente come un contenuto diverso, appartiene ad un'altra disciplina filosofica. Non ci rimane perciò che prendere il concetto di arte *lemmaticamente,* per cosí dire; il che accade in tutte le scienze filosofiche *particolari*, quando devono essere considerate isolatamente. Infatti soltanto l'intera filosofia è la conoscenza dell'universo come *un'unica* totalità in sé organica, che si sviluppa dal proprio concetto e, nella a sé rapportantesi necessità ritornando all'intiero in sé, si riunisce con se stessa come *un unico* mondo della verità. Nella corona di questa necessità scientifica ogni singola parte è, in pari misura, da un lato un circolo che ritorna in sé, mentre dall'altro ha al contempo una connessione necessaria con altri campi, un tornare all'indietro da cui essa procede, ed un andare avanti verso cui sempre internamente si spinge, nella misura in cui ha di nuovo fruttuosamente prodotto da sé e fatto emergere per la conoscenza scientifica qualcosa di altro. Dimo-

strare dunque l'idea del bello, con cui cominciamo, cioè dedurla secondo la necessità dei presupposti che sono antecedenti per la scienza e dal seno dei quali tale idea è nata, questo non è il nostro fine attuale, ma è il compito di uno sviluppo enciclopedico dell'intera filosofia e delle sue discipline particolari. Per noi il concetto del bello e dell'arte è un presupposto dato dal sistema della filosofia. Poiché non possiamo però discutere qui questo sistema e la connessione che l'arte ha con esso, noi non abbiamo ancora dinanzi *scientificamente* il concetto del bello, ma soltanto gli elementi e i lati di esso quali già si trovano o sono stati precedentemente concepiti nelle diverse rappresentazioni del bello e dell'arte presenti nella coscienza comune. Da qui noi vogliamo passare a trattare piú a fondo quei punti di vista per ottenere il vantaggio di realizzare in primo luogo una rappresentazione generale del nostro oggetto, ed insieme, mediante la breve critica, una familiarità preliminare con le determinazioni superiori con cui in seguito avremo da fare. In questo modo le nostre ultime considerazioni introduttive rappresenteranno in un certo senso l'annunzio dell'esposizione della cosa stessa e avranno di mira un sommario generale e l'avvio dell'oggetto vero e proprio.

A. Rappresentazioni usuali dell'arte

Quel che noi sappiamo correntemente dell'opera d'arte, riguarda le tre seguenti definizioni:

1) l'opera d'arte non è un prodotto naturale, ma è prodotta dall'attività umana;

2) essa è creata essenzialmente *per* l'uomo, a beneficio del cui *senso* anzi, viene piú o meno tratta dal sensibile;

3) ha un *fine* in sé.

Per quel che riguarda il primo punto, secondo cui l'opera d'arte è un prodotto dell'attività umana,

a) si è pensato che quest'attività come produzione *cosciente* di un esterno possa anche essere oggetto di *sapere* e di *prescrizioni* e possa essere appresa e seguita da altri. Infatti ciò che uno fa, apparentemente potrebbe un altro fare o imitare, solo che conosca il modo di procedere, cosicché conoscendo in generale le regole della produzione artistica, dipenderebbe solo dal beneplacito di ognuno eseguire la stessa cosa in identico modo e produrre opera d'arte. In questa maniera sono sorte le teorie su citate sulle regole e i loro precetti elaborati per l'uso pratico. Ma solo qualcosa di formalmente regolare e meccanico può essere eseguito secondo tali istruzioni. Infatti, solo il meccanico è di genere cosí esteriore che per accoglierlo nella rappresentazione e porlo in opera si richiedono solo un'attività volitiva ed un'abilità completamente vuote che non hanno bisogno di recare in se stesse niente di concreto, niente che non si possa prescrivere con regole generali. Questo appare nella maniera piú viva quando simili precetti non si limitano a quel che è puramente esteriore e meccanico, ma vengono estesi all'attività spirituale dotata di contenuto, all'attività artistica. In quest'ambito le regole contengono solo generalità indeterminate, p. es., " il tema deve essere interessante, si deve far parlare ognuno secondo la sua condizione, la sua età, il suo sesso, la sua posizione. " Perché le regole qui fossero sufficienti, i loro precetti dovrebbero essere disposti con tale precisione che, senza alcuna altra attività spirituale propria, potessero essere eseguiti proprio nel modo come sono espressi. Tuttavia, essendo tali regole astratte per quel che riguarda il loro contenuto, nella loro pretesa di essere capaci di

riempire la coscienza dell'artista, si dimostrano del tutto inadeguate, poiché la produzione artistica non è attività formale secondo determinatezze date, ma come attività spirituale deve lavorare in base a se stessa e presentare all'intuizione spirituale un contenuto ben altrimenti piú ricco e immagini individuali piú vaste. Alla peggio quelle regole, nella misura in cui in effetti contengono qualcosa di determinato e perciò di praticamente usabile, potrebbero offrire solo determinazioni per circostanze completamente esteriori.

b) Infatti ci si è allontanati completamente dalla direzione suddetta, ma si è caduti proprio nel contrario. Infatti si è considerata l'opera d'arte non piú come prodotto di una attività *universalmente umana*, ma come opera di uno spirito *dotato* in maniera del tutto *peculiare*, che però dovrebbe allora lasciare agire *esclusivamente* la sua particolarità, come una facoltà naturale specifica, e dovrebbe essere interamente esente tanto dal volgersi verso leggi universalmente valide, quanto dal mescolare il suo produrre istintivo con una riflessione cosciente; ne dovrebbe anzi venir salvaguardato, poiché le sue produzioni potrebbero solo essere macchiate e corrotte da tale coscienza. Secondo questo aspetto si è chiamata l'opera d'arte un prodotto del *talento* e del *genio* e si è principalmente messo in rilievo l'aspetto naturale che talento e genio portano in sé. In parte a ragione. Infatti il talento è attitudine specifica, il genio attitudine generale che l'uomo ha il potere di darsi non *soltanto* mediante la propria attività autocosciente; di ciò parleremo piú estesamente dopo.

Qui abbiamo solo da menzionare il lato falso di questa opinione, secondo cui nella produzione artistica ogni coscienza della propria attività non solo è ritenuta superflua ma anche dannosa. In tal caso la produzione del talento e del genio appare solo come uno *stato* in gene-

rale e piú precisamente come uno stato di *entusiasmo*. Ad esso, si afferma, il genio potrebbe essere stimolato da un oggetto oppure potrebbe mettercisi di sua propria volontà; e a tale proposito non ci si dimenticò neppure del buon servizio che può rendere una bottiglia di Champagne. In Germania tale opinione apparve all'epoca del cosí detto *Periodo geniale* che fu aperto dai primi prodotti poetici di Goethe e poi sostenuto dalle opere di Schiller. Questi poeti con le loro prime opere, hanno incominciato daccapo, mettendo da parte tutte le regole che erano state fin allora fabbricate, e intenzionalmente hanno operato contro quelle regole, nel che furono di gran lunga sorpassati da altri. Ma non voglio dire altro delle idee confuse che hanno dominato intorno al concetto di entusiasmo e di genio e che, per quel che riguarda l'opinione sull'onnipotenza dell'entusiasmo come tale, dominano ancora oggi. Essenziale è solo stabilire questo punto, che il talento ed il genio dell'artista, sebbene abbiano in sé un momento naturale, tuttavia hanno bisogno di essere educati ad opera del pensiero, e hanno bisogno della riflessione sui modi della loro produzione, cosí come dell'esercizio e abilità nel produrre. Del resto un aspetto fondamentale della produzione è un lavoro esteriore, in quanto l'opera d'arte ha un lato puramente tecnico che arriva fin quasi alla perizia artigiana; ciò massimamente nell'architettura e nella scultura, di meno nella pittura e nella musica, minimamente nella poesia. All'abilità in tali campi non viene in aiuto nessun entusiasmo, ma solo riflessione, applicazione ed esercizio. Ma tale abilità è necessaria all'artista per dominare il materiale esterno e non essere ostacolato dalla riottosità di questo.

Quanto piú in alto, poi, sta l'artista, tanto piú profondamente deve manifestare gli abissi dell'animo e dello spirito che non sono noti immediatamente, ma sono da

scrutare volgendo il proprio spirito al mondo interno ed esterno. Cosí, di nuovo, è con lo *studio* che l'artista prende coscienza di questo contenuto e guadagna la materia e il contenuto delle sue concezioni.

Invero, per questo riguardo, un'arte ha piú di un'altra bisogno della coscienza e della conoscenza di tale contenuto. La musica, per esempio, che ha a che fare solo con il movimento del tutto indeterminato dell'interno spirituale, con il risuonare del sentimento privo, per cosí dire, di pensiero, ha poco o nessun bisogno di aver coscienza della materia spirituale. Il talento musicale si annunzia perciò il piú delle volte nella primissima gioventú, quando la testa è ancora vuota e l'animo poco colpito e in breve tempo può pervenire, prima ancora che vita e spirito abbiano acquistato esperienza, ad un'altezza molto considerevole; cosí come molto spesso vediamo coesistere una grandissima virtuosità nella composizione e nell'esecuzione musicali accanto ad una notevole povertà di spirito e di carattere. Ben diverso è il caso della poesia. In questa vi è la manifestazione, piena di contenuto e di pensiero, dell'uomo, dei suoi interessi piú profondi, delle forze che lo muovono, cosicché lo spirito e l'animo devono essere formati dalla vita, dall'esperienza e dalla riflessione in maniera ricca e profonda prima che il genio possa realizzare qualcosa di maturo, di valido ed in sé compiuto. Le prime produzioni di Goethe e di Schiller sono di un'immaturità e perfino di una rozzezza e barbarie da far paura. Questo fatto, che nella maggior parte di quei tentativi si trovi una quantità preponderante di elementi completamente prosaici ed in parte freddi e piatti, va soprattutto contro l'opinione abituale che l'ispirazione sia legata al fuoco ed all'età giovanili. Solo nella maturità questi due genii, che si può dire hanno saputo dare alla nostra nazione le prime opere poetiche e che sono i nostri poeti nazionali,

ci hanno donato opere profonde, solide, nate da vero entusiasmo e parimenti compiute nella forma, cosí come fu solamente il canuto Omero a produrre con ispirazione i suoi canti immortali.

c) Un *terzo* punto di vista, che riguarda la rappresentazione dell'opera d'arte come prodotto di attività umana, si riferisce al posto dell'opera d'arte nei confronti dei fenomeni esterni della natura. Qui è ovvia per la coscienza comune l'opinione che la produzione artistica dell'uomo sia *inferiore* al prodotto della natura. Infatti l'opera d'arte non ha in sé alcun sentimento, non è in tutto e per tutto animata, ma, considerata come oggetto esteriore, è qualcosa di morto. E noi siamo soliti tenere ciò che è vivo in maggior conto di ciò che è morto. Ammettiamo senz'altro che l'opera d'arte non è in se stessa dotata di movimento e di vita. Ciò che è vivo in natura è sia internamente che esteriormente un'organizzazione realizzata fin nei minimi particolari per rispondere ad un fine, mentre l'opera d'arte soltanto in superficie raggiunge la parvenza della vitalità, mentre nell'interno è pietra comune o legno, oppure tela, o, come nella poesia, rappresentazione che si estrinseca in discorso e lettere dell'alfabeto. Ma questo lato di esistenza esterna non è quello che fa di un'opera un prodotto della bella arte; l'opera d'arte è tale solo in quanto, originata dallo spirito, appartiene al campo dello spirito, ha ricevuto il battesimo di spirituale e manifesta solo ciò che è formato secondo la risonanza dello spirito. L'interesse umano, il valore spirituale che un avvenimento, un carattere individuale, un'azione presentano nella loro implicazione e nel loro esito, viene colto nell'opera d'arte e messo in rilievo in maniera piú pura e perspicua, di quanto non sia possibile nel campo della realtà restante, non artistica. Perciò l'opera d'arte è superiore ad ogni prodotto della natura, che non ha operato

questo passaggio attraverso lo spirito. Cosí come p. es., è per mezzo del sentimento e dell'intendimento, secondo cui in pittura viene manifestato un paesaggio, che quest'opera spirituale assume un rango piú elevato che il semplice paesaggio naturale. Infatti, tutto quel che è spirituale è superiore ad ogni prodotto naturale. Del resto nessun essere naturale manifesta ideali divini come può farlo l'arte.

Lo spirito sa ora di conferire anche una *durata* dal lato dell'esistenza esteriore, a ciò che trae dal suo interno nelle opere d'arte. La vitalità naturale, singolarmente presa, è invece transeunte, evanescente e mutevole nel suo aspetto, mentre l'opera d'arte si conserva, benché non la semplice durata, ma il mettere in rilievo l'animazione spirituale costituisca il suo vero vantaggio rispetto alla realtà naturale.

Questa superiorità dell'opera d'arte viene però combattuta da un'altra rappresentazione della coscienza comune. La natura e i suoi prodotti, si dice, sono opera di Dio, creati dalla sua bontà e saggezza, mentre la produzione artistica è *solo* opera dell'uomo, fatta dall'uomo secondo intendimenti umani. In quest'opposizione tra la produzione naturale come creazione divina e l'attività umana come attività solo finita, è insito l'errore, per cui Dio *non* opererebbe negli uomini e attraverso gli uomini, ma limiterebbe la sua operosità alla natura. Questa falsa opinione va del tutto respinta se si vuole giungere al vero concetto dell'arte, anzi le si deve saldamente opporre l'idea che Dio ha piú onore da ciò che lo spirito fa, che dalle creazioni e formazioni della natura. Infatti il divino non è solo un elemento che agisce nell'uomo, ma è un elemento che in lui agisce in una forma che è conforme all'essenza di Dio, in maniera interamente diversa e superiore che nella natura. Dio è spirito, e soltanto nell'uomo il medio, attraverso cui penetra il divino, ha la forma

dello spirito cosciente, attivamente producentesi; nella natura invece questo mezzo è l'incosciente, il sensibile e l'esteriore che, per valore, è di gran lunga inferiore alla coscienza. Nella produzione artistica, ora, Dio è operante come nei fenomeni della natura, ma il divino, quale si palesa nell'opera d'arte, ha acquistato per la sua esistenza un punto di passaggio adeguato, in quanto prodotto dallo spirito, mentre l'esistenza nella sensibilità incosciente della natura è un modo di apparire non commisurato al divino.

d) Se l'opera d'arte come prodotto dello spirito è fatta dall'uomo, ci si domanda infine, per trarre un risultato piú profondo da quanto finora si è detto, quale sia il *bisogno* dell'uomo di produrre opere d'arte. Da un lato questa produzione può essere considerata come un semplice gioco del caso e del capriccio, che si può indifferentemente eseguire o no; vi sarebbero infatti mezzi diversi e anzi migliori per realizzare ciò a cui l'arte mira, e l'uomo porterebbe in sé interessi piú alti e importanti di quelli che l'arte è in grado di soddisfare. D'altro canto l'arte pare nascere da un impulso superiore e sembra dare soddisfazione a bisogni superiori, anzi talvolta ai bisogni supremi ed assoluti, in quanto essa è legata alle concezioni del mondo piú generali ed agli interessi religiosi di intere epoche e popoli. Non possiamo ora rispondere compiutamente a questa domanda intorno al bisogno non accidentale, ma assoluto dell'arte, perché la domanda è piú concreta di quanto non potrebbe essere qui la risposta. Dobbiamo perciò contentarci per il momento di stabilire solo quel che segue.

Il bisogno universale ed assoluto da cui sgorga l'arte (secondo il suo lato formale) trova la sua origine nel fatto che l'uomo è coscienza *pensante*, cioè che egli fa da se stesso *per sé* quel che egli è, e quel che in generale è. Le

cose naturali sono solo *in modo immediato* ed *una volta sola*, ma l'uomo come spirito si *raddoppia*, in quanto egli dapprima *è* come la cosa di natura, ma poi è parimenti *per sé*, si intuisce, si rappresenta, pensa, e solo con questo attivo essere per sé è spirito. L'uomo raggiunge questa coscienza di sé in due modi: *prima*, *teoricamente*, in quanto egli deve nel suo interno divenire cosciente di sé, di ciò che si muove nel petto umano, in esso si agita e preme; ed in generale deve intuirsi, rappresentare ciò che il pensiero trova come l'essenza, deve fissare se stesso e riconoscere solo se stesso, tanto in quello che è da lui stesso tratto, quanto in quel che è ricevuto dall'esterno. *In secondo luogo* l'uomo diviene per sé con l'attività *pratica*, in quanto ha l'impulso di produrre e parimenti riconoscere se stesso in quel che gli è immediatamente dato, in quel che è per lui esistente esternamente. Egli realizza questo fine trasformando le cose esterne su cui imprime il sigillo del suo interno ed in cui ritrova ora le sue proprie determinazioni. L'uomo fa questo per togliere, come libero soggetto, al mondo esterno la sua riottosa estraneità e godere nella forma delle cose solo una realtà esterna di se stesso. Già il primo impulso del bambino porta in sé questa trasformazione pratica delle cose esterne; il fanciullo lancia delle pietre nel fiume ed ammira i cerchi che si disegnano nell'acqua come opera in cui acquista l'intuizione di ciò che è suo. Questo bisogno passa per i fenomeni piú vari fino al modo in cui si produce se stessi nelle cose esterne, modo che è presente nell'opera d'arte. E l'uomo si comporta in questo modo non soltanto con le cose esterne, ma anche con se stesso, con la propria figura naturale che egli non lascia come trova, ma cambia intenzionalmente. Questa è la causa di tutte le acconciature e gli ornamenti, siano essi pur cosí barbari, privi di gusto, completamente deformanti o addirittura perniciosi, come i piedi infa-

sciati delle donne della Cina o gli spacchi nelle orecchie e nelle labbra. Infatti solo presso i popoli civili la trasformazione della figura, del comportamento e di ogni altro genere di estrinsecazione nasce dall'educazione spirituale.

Il bisogno universale dell'arte è dunque il bisogno razionale che l'uomo elevi alla coscienza spirituale il mondo esterno ed interno come un oggetto, in cui egli riconosce il proprio io. Egli soddisfa il bisogno di questa libertà spirituale in quanto da un lato fa per sé interiore ciò che è, ma parimenti realizza esteriormente questo essere per sé e cosí in questo sdoppiamento di se stesso porta ad intuizione e conoscenza per sé e per gli altri quel che è in lui. Questa è la libera razionalità dell'uomo in cui l'arte, cosí come ogni agire e sapere, ha il suo fondamento e la sua necessaria origine. Tuttavia vedremo dopo qual è il suo bisogno specifico e come si differenzia dal restante agire politico e morale, dalla rappresentazione religiosa e dalla conoscenza scientifica.

2. *L'opera d'arte, in quanto prodotta per il senso dell'uomo, viene tratta dal sensibile*

Se fin qui abbiamo considerato dell'opera d'arte l'aspetto secondo cui essa è fatta dall'uomo, dobbiamo ora passare alla seconda definizione, in base alla quale essa è prodotta per il *senso* dell'uomo ed è perciò piú o meno presa dal sensibile.

a) Questa riflessione ha dato luogo alla considerazione che la bella arte sia destinata a suscitare il sentimento, o meglio, il sentimento che troviamo a noi conforme, il sentimento gradevole. Per questi rispetti, si è fatto, della ricerca sulla bella arte, una ricerca sui sentimenti, e si è chiesto quali di essi devono essere destati dall'arte,

se p. es. la paura e la compassione, ma si è chiesto anche come questi sentimenti possano essere gradevoli, come la vista di un'infelicità possa dare soddisfazione. Questa tendenza della riflessione risale particolarmente ai tempi di Mosè Mendelssohn, e nei suoi scritti si possono trovare molte considerazioni di questo genere. Tuttavia tale ricerca non condusse lontano, perché il sentimento è l'ottusa regione indeterminata dello spirito; ciò che viene sentito, rimane avvolto nella forma di un'astrattissima singola soggettività, e perciò anche le differenze del sentimento sono interamente astratte, non sono differenze della cosa stessa. Per es., paura, angoscia, preoccupazione, terrore, sono certamente modificazioni varie di un identico modo di sentire, ma in parte sono solo gradazioni quantitative, in parte forme che in nulla toccano il proprio contenuto, ma sono a questo indifferenti. Nella paura p. es. è presente un'esistenza per cui il soggetto ha interesse, ma esso al contempo vede avvicinarsi il negativo che minaccia di distruggere quest'esistenza; ed ora entrambi, questo interesse e quel negativo, ritrova immediatamente in sé come affezione contraddicente la sua soggettività. Ma questa paura per sé non condiziona ancora nessun contenuto, potendo accogliere in sé ciò che è piú diverso ed opposto. Il sentimento come tale è una forma del tutto vuota dell'affezione soggettiva. Questa forma certo può essere in se stessa varia — speranza, dolore, gioia, diletto — cosí come può comprendere in questa diversità contenuti differenti. Vi è infatti il sentimento del diritto, il sentimento etico, il sublime sentimento religioso, ecc. Tuttavia, per il fatto che tale contenuto è presente in forme differenti del sentimento, non si vede ancora la sua natura essenziale e determinata, rimanendo essa una mia affezione semplicemente soggettiva, in cui sparisce la cosa concreta, in quanto ristretta nella cerchia piú astratta. Per-

ciò la ricerca sui sentimenti che l'arte desta o dovrebbe destare, rimane interamente nell'indeterminato e costituisce una considerazione che astrae dal contenuto vero e proprio e dal suo concreto concetto ed essenza. Infatti la riflessione sul sentimento si accontenta di osservare l'affezione soggettiva e la sua particolarità, invece di immergersi profondamente nella cosa, nell'opera d'arte, e lasciare perciò andare la semplice soggettività ed i suoi stati. Nel sentimento, invece, proprio questa soggettività priva di contenuto non solo è mantenuta ma è la cosa principale, e perciò gli uomini sentono cosí volentieri. Ma appunto perciò tale considerazione, per la sua indeterminatezza ed il suo vuoto, diviene noiosa, e con l'attenzione che essa rivolge alle meschine particolarità soggettive, diventa spiacevole.

b) Ora, poiché l'opera d'arte non deve destare solo sentimenti in generale — ché in tal caso avrebbe questo fine in comune, senza alcuna differenza specifica, con l'oratoria, la storiografia, l'edificazione religiosa, ecc. — ma li deve destare solo in quanto è bella, la riflessione si è data a ricercare per il bello un *peculiare sentimento del bello* e a rinvenire un *senso* specifico per *esso*. È apparso subito che tale senso non può essere un istinto cieco e stabilmente determinato dalla natura, il quale distingua già in sé e per sé il bello, e cosí per questo senso fu richiesta una *educazione*, e il senso educato della bellezza fu chiamato *gusto*. Questo, sebbene educato a cogliere e scoprire il bello, doveva tuttavia rimanere un sentire immediato. Abbiamo già accennato al modo in cui astratte teorie intrapresero a formare tale senso del gusto e che esso restò esteriore ed unilaterale. La critica, mancando di princìpi *generali*, ebbe anche come critica *particolare* di *singole opere* d'arte, all'epoca di questo punto di vista meno la tendenza a motivare un *giudizio piú determinato* — non

ce ne era la stoffa — che a promuovere la formazione del gusto in generale. Questa formazione rimase perciò egualmente nel piú indeterminato e si curò solo che il sentimento, come senso della bellezza, fosse dotato della riflessione in modo che il bello, dove e quale fosse, avrebbe potuto immediatamente essere trovato. Tuttavia la profondità della cosa rimane inaccessibile al gusto, poiché tale profondità esige non solo il senso e le riflessioni astratte, ma la piena ragione e il solido spirito, mentre il gusto era rivolto solo alla superficie esteriore, intorno a cui i sentimenti potevano giocare e principî unilaterali farsi valere. Perciò il cosiddetto buon gusto s'impaurisce di fronte ad ogni effetto piú profondo e tace dove viene in discussione la cosa e spariscono esteriorità e futilità. Colà dove si dischiudono grandi passioni e commozioni di un'anima profonda, non c'è piú posto infatti per le sottili distinzioni del gusto e il suo piccolo commercio con delle minuzie; esso sente su questo terreno avanzare il genio e, indietreggiando di fronte alla sua potenza, non si sente piú sicuro né sa piú essere padrone di sé.

c) Si è perciò abbandonato anche questo punto di vista, di avere dinanzi agli occhi, nel considerare le opere d'arte, solo l'educazione del gusto e di volere mostrare solo gusto. Al posto dell'uomo di gusto o del giudice d'arte dotato di gusto è comparso l'*intenditore*. Abbiamo già dichiarato necessario per la considerazione dell'arte il lato positivo dell'essere intenditori d'arte, nella misura in cui esso riguarda la piena familiarità con l'intero ambito dell'individuale in un'opera d'arte. Infatti l'opera d'arte, per la sua natura contemporaneamente materiale e individuale, nasce essenzialmente da condizioni particolari della piú diversa specie, a cui appartengono principalmente il tempo e il luogo del sorgere ed inoltre la determinata individualità dell'artista e soprattutto l'ese-

cuzione tecnica dell'arte. Per l'intuizione e la conoscenza determinate, accurate, per lo stesso godimento di un prodotto artistico, è indispensabile l'esame di tutti quegli aspetti di cui l'intenditore principalmente si occupa, e ciò che egli ottiene, nei modi a lui propri, va accolto con gratitudine. Tuttavia, se pur tale sua erudizione può valere come qualcosa di essenziale, essa non può però essere ritenuta come il lato unico e supremo del rapporto in cui lo spirito entra con un'opera d'arte e con l'arte in generale. Infatti l'intenditore d'arte, e questo è il suo lato manchevole, può fermarsi alla conoscenza dei lati puramente esteriori, dell'elemento tecnico, storico ecc., non aver molto sentore o addirittura non saper nulla della vera natura dell'opera d'arte; e considerazioni piú profonde le può anzi giudicare di poco valore in confronto alle conoscenze puramente positive, tecniche e storiche; tuttavia anche in questo caso l'intenditore d'arte, se la sua è vera dottrina, giunge per lo meno a principî e conoscenze determinate e ad un giudizio intellettuale, cui poi si ricollega anche la piú precisa distinzione dei diversi aspetti, sia pure in parte esteriori, di un'opera d'arte, nonché la valutazione della medesima.

d) Dopo queste annotazioni su quei modi di considerare l'arte, che sono stati occasionati dall'opinione che il lato per cui l'opera d'arte è essa stessa oggetto sensibile abbia una relazione essenziale con l'uomo quale ente sensibile, intendiamo ora considerare questo lato nel suo rapporto essenziale con l'arte stessa, e cioè α) in rapporto all'opera d'arte come oggetto, β) in rapporto alla soggettività dell'artista, al suo genio, talento ecc., senza impegnarci però in ciò che in questa relazione può solo nascere dalla conoscenza dell'arte nel suo concetto universale. Infatti qui veramente non ci troviamo ancora su un

terreno scientifico vero e proprio, ma siamo solo nell'ambito di riflessioni esteriori.

α) L'opera d'arte si offre dunque alla nostra apprensione sensibile. Essa è posta per il sentire sensibile, interno ed esterno, per l'intuizione e la rappresentazione sensibili, come la natura esterna intorno a noi o la nostra natura interna senziente. Anche un discorso infatti può essere per la rappresentazione ed il sentire sensibili. Ciò nonostante l'opera d'arte non è solo per l'apprensione *sensibile*, come oggetto sensibile, ma la sua posizione è tale che, come sensibile, essa è al contempo essenzialmente per *lo spirito*, lo spirito ne deve essere investito e vi deve trovare una qualche soddisfazione.

Questa determinazione dell'opera d'arte ci chiarisce subito che essa non può in nessun modo essere un prodotto naturale, né può avere secondo il suo lato naturale, vitalità naturale, sia che il prodotto di natura sia valutato di piú o di meno di una *semplice* opera d'arte, come si suole dire in senso sprezzante.

Infatti il sensibile dell'opera d'arte deve avere esistenza solo in quanto esiste per lo spirito dell'uomo, ma non in quanto esiste come sensibile per se stesso.

Se noi consideriamo piú da vicino in che modo il sensibile esiste per l'uomo, troviamo che ciò che è sensibile può essere in rapporto con lo spirito in diversi modi.

αα) La maniera peggiore, la meno appropriata per lo spirito, è l'apprensione soltanto sensibile. Essa consiste in primo luogo semplicemente nel guardare, nell'ascoltare, nel sentire, ecc.; cosí come per molti nelle ore di rilassamento spirituale, può essere un passatempo andare in giro senza pensieri, e qui stare ad ascoltare, lí dare uno sguardo ecc. Lo spirito non si arresta alla semplice apprensione delle cose esterne mediante la vista e l'udito, ma fa queste per il suo interno, che in un primo momento è di nuovo spinto

a realizzarsi nelle cose nella forma della sensibilità, e si comporta verso di esse come *desiderio*. In questa relazione di desiderio con il mondo esterno, l'uomo come singolo sensibile si contrappone alle cose come egualmente singole; egli non si rivolge ad esse, come un essere pensante che abbia determinazioni universali, ma si comporta verso gli oggetti, singoli essi stessi, secondo impulsi e interessi singoli, ed egli si mantiene in essi, servendosene, consumandoli e realizzando, col loro sacrificio, il proprio soddisfacimento. In questa relazione negativa il desiderio aspira per sé non soltanto alla parvenza superficiale delle cose esterne, ma alle cose stesse, nella loro esistenza sensibile-concreta. Al desiderio non servirebbe la sola raffigurazione del legno di cui deve servirsi, dell'animale che deve consumare. Egualmente esso non può lasciare l'oggetto nella sua libertà, poiché il suo impulso lo spinge ad eliminare questa autonomia e libertà delle cose esterne ed a mostrare che queste esistono solo per essere distrutte e consumate. Nello stesso tempo però anche il soggetto, in quanto prigioniero dei singoli, limitati e meschini interessi del suo desiderio, né è libero in se stesso, giacché non si determina secondo l'universalità e razionalità essenziali del suo volere, né è libero in rapporto al mondo esterno, poiché il desiderio essenzialmente rimane determinato dalle cose e riferito ad esse.

Ora, l'uomo verso l'opera d'arte non sta in tale rapporto di desiderio. Egli la lascia esistere libera per sé come oggetto, e vi si riferisce senza desiderio come ad un suo oggetto, che è solo per il lato teoretico dello spirito. Perciò l'opera d'arte, sebbene abbia esistenza sensibile, non ha tuttavia, per questi rispetti, bisogno di un'esistenza sensibile-concreta e di una vitalità naturale; anzi non deve fermarsi su questo terreno, poiché deve soddisfare interessi solo spirituali e respingere da sé ogni desiderio.

Per questa ragione allora il desiderio pratico stima di piú le singole cose naturali, organiche ed inorganiche, che gli possono servire, che non le opere d'arte che si dimostrano per lui inutili e che possono essere godute solo da altre forme dello spirito.

ββ) Un'altra maniera, secondo cui le cose esterne possono essere per lo spirito, è, di contro alla singola intuizione sensibile e al singolo desiderio pratico, il rapporto puramente teoretico con l'*intelligenza*. La considerazione teoretica delle cose non ha l'interesse di consumarle nella loro singolarità e di soddisfarsi a mantenersi sensibilmente mediante esse, ma di apprenderle nella loro *universalità*, di trovare la loro essenza e legge interna, e di concepirle secondo il loro concetto. Perciò l'interesse teoretico lascia liberamente agire le cose singole e si tira indietro di fronte a loro in quanto sensibilmente singole, poiché questa singolarità sensibile non è ciò di cui la considerazione dell'intelligenza va in cerca. Infatti l'intelligenza razionale appartiene non al singolo soggetto in quanto tale, come fa il desiderio, ma al singolo in quanto al contempo in sé universale. Entrando l'uomo in rapporto con le cose secondo quest'universalità, è la sua ragione universale a sforzarsi di ritrovare se stessa nella natura, e con ciò di restaurare l'essenza interna delle cose che l'esistenza sensibile, che pure ha in essa il suo fondamento, non può immediatamente mostrare. Quest'interesse teoretico, nel cui soddisfacimento consiste il lavoro della *scienza*, l'arte lo condivide ora in questa forma scientifica altrettanto poco di quanto faccia causa comune con gli impulsi del desiderio solamente pratico. Infatti la scienza può, sí, partire dal sensibile nella sua singolarità ed avere una rappresentazione di come questo singolo è presente immediatamente nel suo singolo colore, forma, grandezza, ecc. Tuttavia questo sensibile isolato, in quanto tale, non può avere allora altra relazione con lo

spirito, poiché l'intelligenza tende direttamente verso l'universale, la legge, il pensiero, il concetto dell'oggetto, e perciò non solo non lo lascia nella sua immediata singolarità, ma lo trasforma interiormente, lo trasforma da un sensibile-concreto in un astratto, in un pensato, e quindi in un qualcosa di essenzialmente diverso da quel che questo oggetto era nella sua apparenza sensibile. Questo non lo fa l'interesse artistico, a differenza della scienza. Come l'opera d'arte si palesa quale oggetto esterno in determinatezza immediata e singolarità sensibile rispetto al colore, alla forma, al suono, o come intuizione singola ecc., così avviene anche per la considerazione artistica, senza che essa vada tanto oltre l'oggettività immediata che le si presenta, da voler cogliere, come fa la scienza, il concetto di questa oggettività come concetto universale.

L'interesse artistico si distingue dall'interesse pratico del desiderio per il fatto che lascia sussistere per sé libero il suo oggetto, mentre il desiderio lo impiega, distruggendolo, per il suo utile; la considerazione artistica si differenzia invece dalla considerazione teoretica dell'intelligenza scientifica per il rispetto opposto, in quanto porta interesse all'oggetto nella sua esistenza singola e non opera per mutarlo nel suo pensiero e concetto universale.

γγ) Ne risulta che il sensibile deve essere sí presente nell'opera d'arte, ma manifestarsi solo come superficie e *parvenza* del sensibile. Infatti lo spirito non ricerca nel sensibile dell'opera d'arte né la concreta struttura materiale, l'interna compiutezza ed espansione empirica dell'organismo a cui il desiderio aspira, né il pensiero universale, solo ideale, bensí vuole una presenza sensibile che deve sí rimanere tale, ma deve essere parimenti affrancata dall'impalcatura della sua semplice materialità. Perciò il sensibile nell'opera d'arte, in confronto con l'esistenza immediata della cosa naturale, è elevato a semplice *parvenza*, e l'ope-

ra d'arte sta *nel mezzo* tra la sensibilità immediata e il pensiero ideale. L'opera d'arte *non* è *ancora* puro pensiero, ma, nonostante la sua sensibilità, *non* è *piú* semplice esistenza materiale, come le pietre, le piante, la vita organica; il sensibile nell'opera d'arte è già un ideale che però non essendo l'ideale del pensiero, al contempo esiste ancora esternamente come cosa. Questa parvenza del sensibile si presenta ora per lo spirito all'esterno come la forma, la visione, o il suono delle cose, e ciò accade quando lo spirito lascia essere liberamente gli oggetti, senza discendere tuttavia nel loro interno essenziale (ché, in tal caso, essi cesserebbero del tutto di esistere per lui esternamente come cose singole). Perciò il sensibile dell'arte si riferisce solo ai due sensi *teoretici* della *vista* e dell'*udito,* mentre rimangono esclusi dal godimento artistico olfatto, gusto e tatto. Infatti questi tre sensi hanno da fare con la materialità come tale e con le sue qualità immediatamente sensibili, l'olfatto con il volatilizzarsi materiale nell'aria, il gusto con la dissoluzione materiale degli oggetti, il tatto con il caldo, il freddo, la levigatezza ecc. Per tale motivo, questi sensi non possono avere a che fare con gli oggetti dell'arte che devono mantenersi nella loro reale autonomia e non permettono un rapporto soltanto sensibile. Quel che è bene accetto a questi sensi non è il bello dell'arte. L'arte dunque produce intenzionalmente, dal punto di vita del sensibile, solo un mondo di ombre fatto di forme, di suoni e di visioni, e non si può dire che l'uomo, in quanto chiama ad esistere opere d'arte, sappia solo offrire la superficie del sensibile, solo fantasmi, per semplice impotenza e per la sua limitatezza. Infatti queste forme sensibili e questi suoni non si presentano nell'arte solo in vista di se stessi e della loro forma immediata, ma anche con lo scopo di soddisfare in questa forma piú alti interessi spirituali, giacché essi sono

in grado di far vibrare lo spirito fin nella piú intima profondità della coscienza. In tal modo il sensibile è nell'arte *spiritualizzato*, giacché lo *spirituale* in essa appare sensibilizzato.

β) Quindi un prodotto artistico solo in tanto c'è, in quanto è passato attraverso lo spirito ed è originato da un'attività produttrice spirituale. Questo ci conduce all'altra domanda cui dobbiamo rispondere, come cioè il lato sensibile necessario all'arte operi nell'artista in quanto soggettività produttrice. Questo genere di produzione contiene in sé, in quanto attività soggettiva, proprio le medesime determinazioni che noi trovammo oggettivamente nell'opera d'arte. Essa deve essere attività spirituale, che ha però al contempo in sé il momento della sensibilità e dell'immediatezza. Ma essa non è da un lato solo lavoro meccanico come semplice incosciente abilità sensibile manuale o attività formale secondo regole fisse da apprendere; né d'altro canto è produzione scientifica che passa dal sensibile ad astratte rappresentazioni e pensieri o si attua interamente nell'elemento del puro pensiero; ma nel produrre dell'artista i due lati, lo spirituale ed il sensibile, devono essere una cosa sola. Per es., nella produzione poetica ci si potrebbe comportare cosí: prima pensare in prosa quel che deve essere manifestato, poi portarlo in immagini, in rima; di modo che l'immagine si aggiungerebbe alle riflessioni astratte semplicemente come ornamento ed abbellimento. Però tale modo di procedere potrebbe dar luogo solo ad una cattiva poesia, poiché ciò che nella produttività artistica ha validità nella sua unità inseparata, opererebbe qui come attività *separata*. Questo vero produrre costituisce l'attività della *fantasia* artistica. Essa è il razionale che è come spirito solo in quanto si spinge attivamente a coscienza, ma prima si pone dinanzi in forma sensibile quel che porta in sé. Que-

st'attività ha dunque un contenuto spirituale che essa però configura sensibilmente, poiché solo in questo modo sensibile può divenirne cosciente. Ciò può esser paragonato al comportamento di un uomo navigato, ed anche intelligente, acuto, che sebbene sappia perfettamente quali siano le contingenze della vita, di che cosa son fatti gli uomini, cosa li muove e cosa li domina, tuttavia né ha stabilito a se stesso questo contenuto in regole generali, né sa spiegarlo agli altri con riflessioni generali, ma illustra a sé e agli altri quel che gli riempie la coscienza sempre con casi particolari, reali o inventati, con esempi adeguati, ecc. Infatti alla sua rappresentazione ogni cosa si configura in immagini concrete, determinate secondo il tempo ed il luogo, a cui non debbono mancare neanche nomi e altre circostanze esteriori. Tuttavia, una immaginazione di tal genere si fonda sul ricordo di situazioni vissute, di esperienze fatte, piuttosto di essere essa stessa creatrice. Il ricordo conserva e rinnova la singolarità e l'esteriore circostanziata maniera di accadere di simili eventi e non lascia invece emergere l'universale per sé. Ma la fantasia produttiva artistica è la fantasia di un grande spirito e di un grande animo, è il concepire ed il produrre rappresentazioni e forme, anzi i piú profondi e universali interessi umani, manifestandoli in immagini sensibili completamente determinate. Ne segue immediatamente che la fantasia si fonda per un lato certamente su un dono di natura, sul talento in generale, poiché il suo produrre ha bisogno della sensibilità. Si parla, è vero, anche di talento scientifico, ma le scienze presuppongono solo la generale attitudine al pensiero che, invece di comportarsi in guisa naturale come la fantasia, fa astrazione proprio da ogni attività naturale, per cui si può giustamente dire che non vi è nessuno specifico talento scientifico nel senso di un semplice dono di natura. Invece la fantasia produce in modo

in pari tempo istintivo, poiché la sensibilità essenziale dell'opera d'arte e il suo essere essenzialmente immagine sono presenti soggettivamente nell'artista come disposizione ed impulso naturali, e come operare incosciente devono anche appartenere al lato naturale dell'uomo. Certo, la capacità naturale non abbraccia tutto il talento ed il genio, poiché la produzione artistica è di specie altrettanto spirituale, autocosciente; ma la spiritualità deve solo in generale avere in sé come momento il configurare ed il formare naturali. Perciò quasi ogni uomo, fino ad un certo grado, può fare dell'arte, mentre per oltrepassare il punto in cui propriamente inizia l'arte è necessario un superiore innato talento artistico.

Tale talento si annunzia generalmente come disposizione naturale già nella prima età e si estrinseca nell'impulso senza tregua a dar forma in maniera viva ed operosa entro un determinato materiale sensibile ed a scegliere questo genere di estrinsecazione e comunicazione come l'unico o il piú importante e il piú adatto. Cosí anche l'abilità precoce e fino ad un certo grado facile, nell'ambito tecnico, è un segno di talento innato. Allo scultore tutto si trasforma in forme, e molto presto egli dà mano alla creta per darle forma; quel che simili talenti hanno nella loro rappresentazione, quel che internamente li stimola e li muove, diviene subito figura, disegno, melodia o poesia.

γ) In terzo luogo infine, per certi riguardi, nell'arte anche il *contenuto* è tratto dal sensibile, dalla natura; o in ogni caso; anche se il contenuto è di genere spirituale, esso viene colto tuttavia solo in modo da manifestare lo spirituale, come ad es. rapporti umani, nella forma di fenomeni esteriormente reali.

3. *Il fine dell'arte*

Dobbiamo ora domandarci quale sia l'interesse, il *fine* che l'uomo si propone nel produrre tale contenuto sotto forma di opere d'arte. Questa era la terza prospettiva che ci ponemmo in rapporto all'opera d'arte. La sua discussione piú particolareggiata ci condurrà finalmente al vero concetto dell'arte.

Se noi, a questo proposito, diamo uno sguardo alla coscienza comune, c'imbattiamo in una rappresentazione molto diffusa.

a) *Il principio dell'imitazione della natura*

Secondo questo punto di vista, il fine essenziale dell'arte è costituito dall'imitazione, intesa come abilità a riprodurre forme naturali quali esse esistono, in maniera interamente corrispondente, e il buon esito di questa raffigurazione corrispondente alla natura deve dare pieno soddisfacimento.

α) In questa determinazione vi è in primo luogo solo il fine interamente formale, che ciò che già esiste nel mondo esterno, ed il mondo come esiste, venga fatto una seconda volta dall'uomo come egli meglio può con i mezzi che ha. Ma tale ripetizione può essere nel contempo considerata come αα) una fatica *superflua*, giacché quel che quadri, rappresentazioni teatrali, ecc., manifestano imitando p. es., bestie, paesaggi, eventi umani, noi lo abbiamo già nel nostro giardino o nella nostra casa, o in casi capitati a nostri conoscenti vicini e lontani. Anzi, questa fatica superflua può esser considerata come un giuoco presuntuoso, nel senso che ββ) essa rimane sempre indietro alla natura. Infatti l'arte è limitata nei

suoi mezzi espressivi e può produrre solo illusioni unilaterali, cioè può produrre la parvenza della realtà per *uno* solo dei sensi, e dà in effetti, se non va oltre il fine formale della *semplice imitazione*, soltanto la caricatura della vita invece di una reale vitalità. È noto che i Turchi, in quanto maomettani, non ammettono quadri, riproduzioni umane, ecc.; e James Bruce, nel suo viaggio in Abissinia, avendo mostrato ad un turco un quadro raffigurante pesci, dapprima lo sbalordí, ma subito dopo ne ebbe questa replica: " Se questo pesce si leverà contro di te il giorno del giudizio e ti dirà: tu mi hai dato sí un corpo, ma non un'anima viva, come ti giustificherai allora di fronte a questa accusa? " Lo stesso Profeta, come si legge nella Sunnah, disse una volta alle due donne, Ommi Habiba ed Ommi Selma, che gli parlavano delle pitture delle chiese etiopiche: " Queste pitture accuseranno i loro autori il giorno del Giudizio. " Vi sono, è vero, esempi di imitazioni che danno anche un'illusione perfetta. I grappoli d'uva dipinti da Zeusi sono stati fin dall'antichità citati come il trionfo dell'arte e insieme come il trionfo del principio dell'imitazione della natura, giacché colombi vivi sarebbero andati a beccarli. A questo antico esempio si potrebbe aggiungere quello moderno della scimmia di Büttner, che rosicchiò uno scarafaggio disegnato nell'opera di Rösel, *Insektenbelustigungen*, e dal suo padrone, a cui essa aveva pur rovinato in questo modo il piú bell'esemplare della costosa opera, ottenne però il perdono perché aveva cosí mostrato l'eccellenza della riproduzione. Ma con questi ed altri esempi del genere dovrebbe almeno venirci in mente che, invece di lodare delle opere d'arte perché hanno ingannato *persino* dei colombi o delle scimmie, dovrebbero essere solo biasimati coloro che pensano di esaltare l'opera d'arte quando essi presentano un effetto cosí meschino come suo ultimo e supremo fine. È da dire insomma che

l'arte, limitandosi ad imitare la natura, non può mai gareggiare con essa ed acquista l'aspetto di un verme che si sforza di strisciar dietro a un elefante. — γγ) Di fronte a questo insuccesso sempre relativo che l'imitazione ha di contro al modello della natura, non rimane come fine se non il diletto, connesso all'opera d'arte, di produrre qualcosa di simile alla natura. Certo l'uomo può dilettarsi a produrre ciò che già esiste, anche, ora, con il proprio lavoro, la sua abilità e la sua applicazione. Ma anche questo diletto e questa meraviglia, quando piú l'imitazione è simile al modello naturale, divengono per sé tanto piú freddi e senza vita o si trasmutano in tedio e avversione. Vi sono dei ritratti che, come è stato detto spiritosamente, sono somiglianti fino alla nausea; e Kant cita, in rapporto a questo diletto dell'imitazione come tale, un altro esempio, che cioè presto ci viene a noia qualcuno che sappia imitare alla perfezione il canto dell'usignolo — e ve ne sono — e non appena si scopre che l'autore è un uomo, questo canto ci tedia. Vi riconosciamo solo un'opera di destrezza e nient'altro: non la libera produzione della natura, né un'opera d'arte; infatti dalla libera produttività umana ci aspettiamo qualcosa di ben altro che una simile musica, che ci interessa solo se essa, come per il canto dell'usignolo, spontaneamente deriva, simile all'accento del sentire umano, da una vitalità peculiare. In generale questo diletto dell'abilità nell'imitare può essere sempre solo limitato, e per l'uomo è meglio prendere diletto di ciò che egli da se stesso produce. In questo senso ogni modesta invenzione tecnica ha un valore superiore, e l'uomo può essere piú fiero di avere inventato il martello e la chiave che della destrezza nell'imitare. Infatti quest'astratta gara d'imitazione è da stimarsi quanto l'abilità di colui che aveva imparato a lanciare senza sbagliare delle lenticchie in una piccola fessura. Egli si presentò ad Alessandro

con questa prodezza ed Alessandro gli regalò, in premio di tale arte priva di utilità e contenuto, uno staio di lenticchie.

β) Inoltre, giacché il principio dell'imitazione è del tutto formale, se esso è posto come fine, viene a scomparirvi il *bello oggettivo* stesso. Infatti non si tratta piú di vedere come sia fatto *ciò che* deve essere imitato, ma solo del fatto che esso venga imitato *esattamente*. L'oggetto e il contenuto del bello sono considerati come del tutto indifferenti. Infatti se anche si parla di differenza di bello e di brutto a proposito di bestie, uomini, regioni, azioni, caratteri, tuttavia in quel principio resta una differenza che non appartiene propriamente all'arte, per la quale ci si è limitati solo all'astratto imitare. Mancando infatti, in rapporto alla scelta degli oggetti ed al loro differenziarsi in belli e brutti, un criterio per le infinite forme della natura, giudice della scelta non può essere che il *gusto soggettivo*, il quale non può esser fissato in nessuna regola, né può divenire oggetto di dibattito. In effetti, se nella scelta degli oggetti da manifestare si parte da ciò che *le persone* trovano bello o brutto e perciò degno d'imitazione o meno per l'arte, cioè dal loro gusto, ci si aprono allora davanti tutti i campi degli oggetti naturali, per ciascuno dei quali non è difficile trovare gli amatori. Infatti tra gli uomini ad es. avviene che, se non ogni marito la propria moglie, per lo meno ogni fidanzato trovi bella, anzi esclusivamente bella, la propria fidanzata; e se il gusto soggettivo per questa bellezza non ha alcuna regola fissa, questo si può chiamare una fortuna per entrambe le parti. Se noi guardiamo infine oltre i singoli individui e il loro gusto accidentale, al gusto delle *nazioni*, anche questo contiene le massime diversità ed opposizioni. Si ode cosí spesso dire che una bellezza europea dispiacerebbe a un cinese o addirittura a un ottentotto, in quanto il cinese ha un concetto

della bellezza interamente diverso dal negro e questo a sua volta un altro concetto che l'europeo, ecc... Ed invero, se consideriamo le opere d'arte di quei popoli extra-europei, p. es. le immagini dei loro dèi, che sono scaturite dalla loro fantasia come degne di venerazione e sublimi, esse possono apparirci come i piú mostruosi idoli, cosí come la loro musica può risuonare alle nostre orecchie nel modo piú detestabile. A loro volta quei popoli considereranno le nostre sculture, pitture e musiche come insignificanti o brutte.

γ) Ma facendo pure astrazione da un principio oggettivo per l'arte, se il bello deve riposare sul gusto soggettivo e particolare, troviamo ben presto, dal lato stesso dell'arte, che l'imitazione del naturale, sebbene sembri essere un principio generale convalidato da grande autorità, non deve essere accolto per lo meno in questa forma generale interamente astratta. Infatti, se noi guardiamo alle diverse arti, si ammetterà subito che, se anche la *pittura*, la *scultura* ci manifestano oggetti che appaiono simili a quelli naturali o il cui tipo è essenzialmente preso dalla natura, le opere dell'*architettura* di contro, che pure appartiene alle *belle* arti, ed egualmente le opere della *poesia*, in quanto non si limitano ad una semplice descrizione, non sono da chiamare imitazioni della natura. E volendo ancora sostenere per quest'ultime arti tale punto di vista, saremmo costretti a far un lungo rigiro, in quanto si dovrebbe condizionare in piú modi l'assunto ed almeno abbassare la cosiddetta verità a verosimiglianza. Ma in tal caso s'incontrerebbe grande difficoltà nel determinare ciò che è verosimile e ciò che non lo è, mentre d'altro canto non si potrebbero né vorrebbero escludere del tutto dalla poesia le invenzioni interamente arbitrarie, del tutto fantastiche.

Il fine dell'arte deve quindi ancora trovarsi in qualcosa di diverso che nella semplice imitazione formale di ciò che

esiste, la quale in ogni caso può dar luogo solo ad opere di *destrezza* tecnica ma non ad opere *d'arte*. Certamente per l'opera d'arte è momento essenziale avere a base la forma naturale, poiché essa raffigura sotto forma di apparenza esterna e quindi al contempo naturale. Per la pittura p. es. costituisce uno studio importante conoscere e riprodurre fin nelle minime sfumature i colori nei loro rapporti reciproci, gli effetti di luce, i riflessi, ecc., come le forme e le figure degli oggetti, e a questo riguardo è in generale rifiorito, principalmente in epoca recente, il principio dell'imitazione della natura e della naturalità. Questo, per ricondurre l'arte, sprofondata nel fiacco e nel nebuloso, alla forza e alla determinatezza della natura, o d'altra parte per richiedere, di fronte al semplicemente arbitrario e al convenzionale, a ciò che propriamente non è né arte né natura e in cui si era smarrita l'arte, la conseguenzialità regolare, immediata e per sé salda della natura. Per quanto in questo sforzo vi sia per un verso qualcosa di giusto, tuttavia la naturalità richiesta, come tale, non è il lato primo né il sostanziale che sono a fondamento dell'arte; inoltre benché l'apparire esterno nella sua naturalità costituisca una determinazione essenziale, tuttavia né la naturalità data è la *regola*, né la semplice imitazione dei fenomeni esterni come tali è il *fine* dell'arte.

b) *Il destare l'animo*

Chiediamoci dunque quale sia il *contenuto* dell'arte e per quale motivo esso deve essere manifestato. A questo proposito c'imbattiamo, nella nostra coscienza, nell'opinione comune che sia compito e fine dell'arte portare al livello del nostro senso, sentimento ed ispirazione tutto ciò che ha posto nello spirito umano. L'arte deve in noi realizzare

la nota massima "nihil humani a me alienum puto." Il suo fine dunque vien posto in ciò, che si debba svegliare dal torpore e dar vita a sentimenti, ad inclinazioni e passioni di *ogni genere*, *riempire* il cuore, far sentire agli uomini tutto ciò che, sviluppato o ancora non sviluppato, l'animo umano, nella sua piú segreta intimità, può avere, sperimentare e produrre, tutto ciò che la profondità del petto umano può agitare e suscitare nei suoi molteplici aspetti e possibilità. Inoltre l'arte deve offrire a godimento del sentimento e dell'intuizione ciò che lo spirito ha di essenziale e di alto nel suo pensiero e nell'idea, il nobile, l'eterno ed il vero nella loro maestà; e l'arte deve parimenti far comprendere l'infelicità e la miseria, il male ed il delitto, deve venire a conoscere intimamente ogni orrore ed atrocità come ogni gioia e felicità; e infine deve far perdere la fantasia in oziosi giuochi dell'immaginazione, cosí come lasciar che si immerga nei seducenti incantesimi di intuizioni e sentimenti sensibilmente attraenti. Da un lato l'arte deve cogliere questa onnilaterale ricchezza del contenuto per completare l'esperienza naturale della nostra esistenza esterna; dall'altro, destare quelle passioni in generale, affinché le esperienze della vita non ci lascino indifferenti e noi possiamo acquistare sensibilità per tutti i fenomeni. Ma tale risveglio accade in quest'ambito non ad òpera dell'esperienza reale stessa, ma solo per mezzo della sua parvenza, in quanto l'arte illusoriamente pone al posto della realtà i propri prodotti. La possibilità di quest'illusione ad opera della parvenza dell'arte si fonda sul fatto che ogni realtà nell'uomo deve passare attraverso il medio dell'intuizione e rappresentazione, e solo per mezzo di questo medio penetra nell'animo e nella volontà. È ora qui indifferente se sia la realtà esterna immediata ad attirare a sé l'uomo o se ciò accada per un'altra via, cioè per mezzo di immagini, segni e rappresentazioni che han-

no in sé e manifestano il contenuto della realtà. L'uomo può rappresentarsi cose che non sono reali, come se lo fossero. Quindi, che sia la realtà esterna o solo la parvenza di essa a costituire il mezzo mediante cui ci vengono presentati una situazione, un rapporto, un contenuto della vita in generale, ciò per il nostro animo non costituisce una differenza al fine di turbarci o rallegrarci in conformità all'assenza di tale contenuto, di commuoverci e di scuoterci, e di farci percorrere i sentimenti e le passioni dell'ira, dell'odio, della compassione, dell'angoscia, del timore, dell'amore, del rispetto, della meraviglia, dell'onore e della fama.

Questo risveglio di tutti i sentimenti in noi, questo far passare il nostro animo attraverso ogni contenuto della vita, questa realizzazione di tutti i nostri moti interni mediante una presenza esterna solo illusoria, ciò è quanto viene soprattutto considerato, per questi rispetti, come la potenza peculiare e per eccellenza dell'arte.

Ma in quanto l'arte in questo modo deve avere la destinazione d'imprimere bene e male nell'animo e nella rappresentazione, di rafforzare questi per le cose piú nobili ed al contempo indebolirli nei sentimenti di piacere maggiormente sensibili ed egoistici, le è allora posto un compito ancora interamente formale, e in assenza di fini per sé saldi essa potrebbe in tal caso offrire solo la vuota forma per ogni possibile genere di contenuto e di materia.

c) *Il superiore fine sostanziale*

In effetti l'arte ha anche questo lato formale, che essa può portare ed adornare di fronte all'intuizione ed al sentimento ogni possibile materia, cosí come il pensiero raziocinante può elaborare ogni possibile oggetto e modo di

agire e dotarli di motivi e giustificazioni. Ma di fronte a questa molteplicità di contenuto si impone subito l'osservazione che i diversi sentimenti e le diverse rappresentazioni che l'arte deve destare o consolidare s'incrociano, si contraddicono e reciprocamente si eliminano. Anzi per questo aspetto, l'arte, quanto piú suscita opposti entusiasmi, non fa che accrescere la contraddizione dei sentimenti e delle passioni e ci rende baccanticamente ebbri o, proprio come il ragionamento, giunge fino alla sofisticheria ed alla scepsi. Questa molteplicità stessa della materia ci obbliga perciò a non fermarci ad una determinazione cosí formale, perché la razionalità, che penetra in questa confusa diversità, avanza la richiesta che si veda sorgere da elementi cosí contraddittori un fine piú alto, in sé piú universale, e lo si sappia raggiunto. Anche alla società umana e allo stato si attribuisce certo il fine ultimo che *tutte* le possibilità umane e *tutte* le facoltà individuali si sviluppino e si estrinsichino in *tutti* i lati e direzioni. Ma di fronte ad una prospettiva cosí formale sorge assai presto la domanda, in quale *unità* debbano unirsi questi diversi sviluppi, quale *meta unica* essi debbano avere come loro concetto fondamentale e fine ultimo. Come per il concetto dello stato, anche per il concetto dell'arte, nasce il bisogno sia di un fine *comune* agli aspetti particolari, sia di un fine *sostanziale* superiore.

Come tale fine sostanziale, si presenta in primo luogo alla riflessione la considerazione che l'arte abbia la capacità e la vocazione di addolcire la ferinità dei desideri.

α) In rapporto a questo primo punto è solo da chiarire da quale aspetto peculiare dell'arte dipenda la possibilità di eliminare la rozzezza e di domare ed educare gli impulsi, le inclinazioni e le passioni. La rozzezza in generale trova il suo fondamento in un egoismo diretto degli impulsi, che si danno espressamente ed esclusivamente al

soddisfacimento dei loro appetiti. Ma l'appetito è tanto piú rozzo e tanto piú domina quanto piú come appetito singolo e limitato s'impossessa di *tutto l'uomo,* cosicché questo, come universale, non ha il potere di separarsi da questa determinatezza e di divenire universale per sé. E quand'anche l'uomo in tal caso dice: " la passione è piú forte di *me,* " l'Io astratto è sí distinto per la coscienza dalla passione particolare, ma soltanto in un modo del tutto formale, poiché con questa separazione si è solo detto che, di fronte al potere della passione, l'Io come universale non viene affatto preso in considerazione. La ferinità della passione consiste dunque nell'unità dell'Io come universale con il contenuto limitato del suo desiderio, cosicché l'uomo non ha piú alcuna volontà al di fuori di questa singola passione. Questa rozzezza e forza non addomesticata della passionalità è già addolcita dall'arte, in quanto questa viene a rappresentare all'uomo quel che egli sente e compie in tale situazione. E quand'anche l'arte si limitasse a questo, a porre di fronte all'intuizione il quadro delle passioni, e quand'anche addirittura le lusingasse, vi è già in ciò una capacità di addolcimento, in quanto viene per lo meno portato a coscienza nell'uomo ciò che altrimenti egli *è* solo immediatamente. Poiché ora l'uomo osserva i suoi impulsi e le sue inclinazioni, e mentre prima questi lo avevano irriflessivamente travolto, ora egli li vede fuori di sé ed incomincia a sentirsi libero nei loro confronti poiché gli si contrappongono come qualcosa di oggettivo. Perciò capita spesso che l'artista, preso da dolore, addolcisca e smorzi l'intensità del proprio sentimento col rappresentarlo per se stesso. Anzi, già nelle lacrime, si trova un conforto; colui che finora era immerso e concentrato interamente nel dolore, può almeno estrinsecare in maniera immediata ciò che era solo interiore. Ma ancor maggiore sollievo dà l'esprimere l'interno in parole, immagini,

suoni e figure. Perciò era un buon costume quello di servirsi, anticamente, di prefiche in occasione di morti e di funerali, per dare visibilmente espressione al dolore. Anche con le attestazioni di condoglianza si mette all'uomo dinanzi il contenuto della sua disgrazia, e, essendo egli costretto a parlar molto, è costretto pure a riflettervi, ricevendone sollievo.

Cosí lo sfogarsi, l'esprimersi, sono considerati da tempo immemorabile come mezzi di liberazione dal peso oppressivo dell'affanno o almeno di alleggerimento del cuore. L'addolcimento del potere delle passioni trova perciò il suo fondamento universale nel fatto che l'uomo si libera dall'immediata prigionia di un sentimento e diviene cosciente di esso come qualcosa a lui esterno, verso cui deve comportarsi ora in maniera ideale. L'arte, mediante le sue manifestazioni, libera entro la sfera sensibile, al contempo, dalla potenza della sensibilità. Certo è possibile sentir ripetere molto spesso che l'uomo deve rimanere in immediata unità con la natura; ma tale unità, nella sua astrazione, è esclusivamente rozzezza e ferinità, e l'arte, proprio in quanto dissolve tale unità per l'uomo, eleva questi dolcemente oltre la cattività della natura. Infatti, si ha a che fare in tal caso con gli oggetti di essa solo in maniera puramente teoretica, per cui la nostra attenzione è volta dapprima solo alle raffigurazioni in generale, poi però anche al loro significato, dando luogo al confronto con un diverso contenuto e all'apertura verso una considerazione universale e i suoi punti di vista.

β) Da qui s'inferisce in maniera del tutto conseguente la seconda determinazione che è stata data all'arte come suo fine essenziale: la *purificazione* delle passioni, l'ammaestramento ed il perfezionamento *morale*. Infatti, la determinazione " l'arte deve moderare la rozzezza, educare le passioni " è rimasta interamente formale e generale, co-

sicché si è tornato a trattare di un genere *determinato* e di una *meta* essenziale di questa educazione.

αα)Il punto di vista della purificazione della passione soffre bensí dello stesso difetto di quello precedente sull'addolcimento dei desideri, ma per lo meno mette meglio in rilievo che le manifestazioni dell'arte hanno bisogno di una norma a cui commisurare la loro dignità o indegnità. Questa norma è appunto la capacità di produrre, nelle passioni, la separazione del puro dall'impuro. Essa perciò ha bisogno di un contenuto che sia in grado di esternare questa forza purificatrice, ed in quanto produrre tale effetto deve costituire il fine essenziale dell'arte, il contenuto purificante sarà portato a coscienza secondo la sua *universalità* ed *essenzialità.*

ββ) Secondo quest'ultimo punto di vista è stato detto che il fine dell'arte è di *ammaestrare.* Quindi, da un lato, la peculiarità dell'arte consiste nella commozione dei sentimenti e nell'appagamento che in questa commozione si trova, perfino nella paura, nella compassione, nell'essere turbati e scossi dolorosamente, nel fatto dunque che i sentimenti e le passioni interessano soddisfacendo, e consiste perciò nel trovar piacere, diletto e divertimento negli oggetti dell'arte, nella loro manifestazione e nel loro effetto. D'altra parte questo fine deve avere la sua norma superiore solo nell'essere l'arte istruttiva, nel " fabula docet, " nell'utilità quindi che l'opera d'arte può esternare per il soggetto. Per questi rispetti l'aurea sentenza di Orazio: "Et *prodesse* volunt *et delectare* poëtae," contiene in poche parole ed in modo concentrato ciò che piú tardi è stato svolto in infinita misura, annacquato e, portato all'estremo piú esteriore, è divenuto la visione piú piatta dell'arte. È ora da chiedere se quest'ammaestramento deve esser contenuto nell'opera d'arte direttamente o indirettamente, esplicitamente od implicitamente. Se deve trattarsi in ge-

nerale di un fine universale e non accidentale, questo scopo, data l'essenziale spiritualità dell'arte, può essere solo spirituale, quindi ancora una volta non contingente, ma scopo che è in sé e per sé. Questo fine, in rapporto all'ammaestrare, potrebbe consistere solo nel portare a coscienza, mediante l'opera d'arte, un contenuto spirituale in sé e per sé essenziale. Per questo aspetto va qui affermato che l'arte, quanto piú in alto si colloca, tanto piú deve accogliere in sé tale contenuto, e che trova solo nella sua essenza la norma secondo cui decidere se ciò che è espresso è adeguato o no. L'arte in effetti è stata la prima *maestra* dei popoli.

Ma se il fine dell'ammaestramento è trattato tanto da fine, che la natura universale del contenuto manifestato finisce con l'essere presentata e spiegata direttamente per sé come principio astratto, riflessione prosaica, dottrina generale, mentre dovrebbe esser contenuto solo implicitamente ed in maniera indiretta nella concreta forma artistica, allora, con questa separazione, la forma sensibile, figurata, che sola fa dell'opera d'arte un'*opera d'arte*, è soltanto un ozioso accessorio, un involucro che è posto *meramente* come *involucro*, una parvenza che è posta esplicitamente come tale. Ma con ciò la natura stessa dell'opera d'arte è deformata. Infatti, l'opera d'arte non deve porre dinanzi all'intuizione un contenuto nella sua universalità come tale, ma deve porre questa universalità semplicemente come individualizzata, sensibilmente singolarizzata. Se l'opera d'arte non parte da questo principio, ma mette in rilievo l'universalità con il fine di un astratto insegnamento, l'immagine ed il sensibile sono solo un ornamento esteriore e superfluo e l'opera d'arte è qualcosa in sé spezzato, in cui forma e contenuto non appaiono piú come concresciuti l'uno nell'altra. Il singolo sensibile e l'universale spirituale sono in tal caso divenuti l'un l'altro esteriori. Inoltre, se il fine dell'arte viene cosí limitato al-

l'*ammaestramento*, l'altro lato, quello cioè del piacere, del diletto e del divertimento, viene per sé ritenuto come *inessenziale* e deve avere la sua sostanza solo nell'utilità dell'ammaestramento a cui si accompagna. Ma con ciò viene detto nel contempo che l'arte non ha in se stessa la sua determinazione e il suo fine ultimo, ma che il suo concetto si trova in qualcosa d'altro, a cui essa serve come *mezzo*. L'arte in tal caso è solo uno dei numerosi mezzi che si dimostrano usabili e che sono usati per ammaestrare, ma con ciò siamo giunti al punto in cui l'arte deve cessare di essere un fine per se stesso, in quanto è degradata o ad un semplice giuoco per il divertimento, o ad un semplice mezzo di ammaestramento.

γγ) Questo punto limite si rivela nel modo piú evidente quando di nuovo ci si chiede quali siano il fine e la meta supremi, in base ai quali le passioni devono essere purificate e gli uomini ammaestrati. Oggi si presenta spesso come tale meta il miglioramento *morale*, e il fine dell'arte è posto nel fatto che essa deve disporre le inclinazioni e gli impulsi al perfezionamento morale e guidarli a questa meta. In questa rappresentazione, ammaestramento e purificazione sono uniti, giacché l'arte, in quanto guarda al vero bene morale e quindi ammaestra, esorta al contempo alla purificazione, e cosí deve effettuare come sua utilità e suo scopo supremo il miglioramento dell'uomo.

Per ciò che riguarda l'arte in rapporto al miglioramento morale, si può intanto dire quello che già si è detto sul fine dell'ammaestramento. Che l'arte nel suo principio non possa avere per scopo l'immorale e il suo incoraggiamento, siamo tutti d'accordo. Ma una cosa è porre a fine esplicito della raffigurazione l'immoralità, una altra non porre come tale ciò che è morale. Da ogni vera opera d'arte si può trarre una morale positiva, ma ciò di-

pende in ogni caso dall'interpretazione, quindi da *colui* che trae la morale. Cosí si può udire difendere le descrizioni piú immorali per il fatto che il male, i peccati, vanno conosciuti, per poter agire moralmente. Al contrario si è detto che la raffigurazione di Maria Maddalena, la bella peccatrice che ha poi fatto penitenza, ha condotto molti al peccato, perché l'arte faceva apparire tanto bello il pentirsi, che richiede appunto che prima si sia peccato. Ma la dottrina del miglioramento morale, condotta in fondo conseguentemente, non può contentarsi del fatto che da un'opera d'arte può essere tratta anche una morale; ma essa vorrà al contrario mettere in rilievo chiaramente l'insegnamento morale come il fine essenziale dell'opera d'arte, anzi, permetterà espressamente solo la rappresentazione di oggetti morali, di caratteri, azioni ed eventi morali. Infatti l'arte, a differenza della storiografia e delle scienze, a cui è dato l'argomento, può scegliere i suoi oggetti.

Per poter fondatamente giudicare, per quest'aspetto, di quest'opinione intorno al fine morale dell'arte, chiediamoci prima di tutto qual è lo stadio determinato di morale che quest'opinione pretende. Se noi consideriamo piú da vicino lo stadio di morale, quale noi oggigiorno la dobbiamo intendere nel senso migliore della parola, si vede subito che il suo concetto non coincide immediatamente con ciò che noi in generale chiamiamo virtú, eticità, rettitudine, ecc. Un uomo eticamente virtuoso non è per ciò già anche *morale*. Infatti alla morale appartiene la *riflessione* e la coscienza determinata di ciò che è conforme al dovere, insieme all'agire secondo questa coscienza precedente. Il dovere stesso è la legge della volontà che l'uomo fissa tuttavia liberamente da sé, così come liberamente deve decidersi a questo dovere per il dovere e al suo adempimento, in quanto egli fa il bene

solo per la convinzione acquisita che è bene. Ma questa legge, il dovere, che è scelto a norma ed è eseguito per dovere, secondo una libera convinzione e per coscienza interna, è per sé l'universale astratto della volontà, che ha la sua diretta opposizione nella natura, negli impulsi sensibili, negli interessi egoistici, nelle passioni, e in tutto ciò che, in una parola, si chiama animo e cuore. In quest'opposizione un lato è considerato in modo che *distrugge* l'altro, e poiché entrambi sono presenti come opposti nel soggetto, questo, decidendosi da sé, ha la scelta se seguire l'uno o l'altro. Ma questa decisione e l'azione compiuta conformemente, acquistano secondo questo stadio un valore morale soltanto con il libero convincimento del dovere, da un lato, e dall'altro con la vittoria non soltanto sulla volontà particolare, sugli impulsi naturali, sulle inclinazioni, sulle passioni, ecc., ma anche sui sentimenti nobili e sugli impulsi superiori. Infatti, il punto di vista morale moderno parte dalla salda opposizione della volontà nella sua universalità spirituale, con la sua particolarità sensibile e naturale, e consta non della mediazione compiuta di questi opposti lati, ma della loro reciproca lotta, che implica la richiesta che gli impulsi, nel loro contrasto con il dovere, debbano a questo cedere il passo.

Ma quest'opposizione si presenta alla coscienza non solo nel campo limitato dell'agire morale, ma compare anche come una scissione e opposizione radicali tra ciò che è *in sé e per sé*, e ciò che è realtà ed esistenza esteriori. Del tutto astrattamente compiuta, è questa l'opposizione dell'universale, che è per sé fissato contro il particolare, altrettanto come questo a sua volta è fissato contro l'universale. Piú concreta l'opposizione appare nella natura come opposizione della legge astratta contro la ricchezza dei fenomeni singoli, per sé peculiari; nello spirito essa appare come il sensibile e lo spirituale nell'uomo, come la lotta dello spirito

contro la carne, del dovere per il dovere, del freddo comando contro gli interessi particolari, contro il caldo animo, le inclinazioni e gli impulsi sensibili, contro l'individuale in generale; come la rigida opposizione della libertà interna e dell'esterna necessità della natura; inoltre, come la contraddizione del concetto morto, in sé vuoto, rispetto alla piena vitalità concreta; della teoria, del pensiero soggettivo, di contro l'esistenza oggettiva e l'esperienza.

Queste opposizioni non sono state scoperte da sottili riflessioni o dalla filosofia delle scuole, ma da sempre hanno occupato e turbato in varia forma la coscienza umana, sebbene solo la cultura moderna le abbia acutizzate al massimo e spinte al vertice della piú rigida contraddizione. L'educazione spirituale, l'intelligenza moderna, producono nell'uomo questa opposizione che lo rende anfibio in quanto egli deve vivere in due mondi che si contraddicono l'un l'altro, cosicché anche la coscienza erra in questa contraddizione e, sballottata da un lato all'altro, è incapace di trovare per sé soddisfazione nell'uno o nell'altro. Infatti, da un lato noi vediamo l'uomo prigioniero della realtà comune e della temporalità terrena, oppresso dal bisogno e dalla necessità, angustiato dalla natura, impigliato nella materia, in fini sensibili e nel loro godimento, dominato e lacerato da impulsi naturali e da passioni, dall'altro egli si eleva a idee eterne, ad un regno del pensiero e della libertà, si dà come volontà leggi e determinazioni universali, spoglia il mondo della sua animata, fiorente realtà e la risolve in astrazioni, in quanto lo spirito fa valere il suo diritto e la sua dignità solo nell'interdire e maltrattare la natura, a cui restituisce quella necessità e violenza che ha subíto da essa. Però, insieme a questa discordia tra vita e coscienza, la cultura e l'intelligenza moderne avanzano la richiesta che tale contraddizione si sciolga. Tuttavia l'intelletto non può staccarsi dalla fissità

degli opposti; perciò lo scioglimento rimane per la coscienza un semplice *dover essere*, ed il presente e la realtà si muovono solo nell'inquietudine dell'alternativa che cerca una conciliazione senza trovarla. Sorge allora la domanda se questa radicale opposizione onnilaterale che non va oltre il semplice dover essere e il postulato della soluzione, possa essere il vero in sé e per sé e lo scopo supremo. Se la cultura generale si è addentrata in tale contraddizione, è allora compito della filosofia superare gli opposti, cioè mostrare che né l'uno nella sua astrazione, né l'altro nella sua eguale unilateralità hanno verità, ma sono ciò che dissolve se stesso; e che la verità risiede solo nella conciliazione e mediazione di entrambi, e questa mediazione non è una semplice richiesta, ma è ciò che è in sé e per sé realizzato e sempre si realizza. Questa visione concorda immediatamente con la fede e la volontà ingenue, che sempre si rappresentano questa opposizione dissolta, e che nell'agire si pongono e realizzano tale scioglimento. La filosofia dà la visione pensante dell'essenza dell'opposizione, solo in quanto mostra che ciò che è verità è soltanto lo scioglimento di essa, scioglimento che avviene in guisa che l'opposizione e i suoi lati non già *non* siano *affatto*, ma consistano essi stessi nella conciliazione.

Ora avendo il fine ultimo, il miglioramento morale, indicato uno stadio piú alto, dovremo rivendicare anche per l'arte questo stadio superiore. Cade con ciò la falsa posizione già prima fatta notare, che l'arte debba servire come mezzo per fini morali e per lo scopo morale ultimo del mondo in generale, ammaestrando e migliorando, e ch'essa abbia cosí il suo fine sostanziale non in sé, ma in altro. Se perciò continuiamo a parlare di uno scopo ultimo, dobbiamo però respingere l'errata rappresentazione che nella ricerca di un fine vede la ricerca concomitante di una utilità. L'errore consiste in questo, che l'opera d'arte deve

riferirsi ad altro, che è posto come essenziale, come dover essere per la coscienza, cosicché l'opera d'arte sarebbe valida solo come strumento utile alla realizzazione di questo fine autonomamente per sé valido fuori dell'ambito dell'arte. Va qui invece affermato che l'arte è chiamata a rivelare la *verità* sotto forma di configurazione artistica sensibile, è chiamata a manifestare quella opposizione conciliata, ed ha quindi in sé, in questa rivelazione e manifestazione, il suo scopo ultimo. Infatti, finí diversi, quali l'ammaestramento, la purificazione, il miglioramento, il guadagno, l'aspirazione a fama e onori non riguardano l'opera d'arte come tale, né ne determinano il concetto.

B. Deduzione storica del vero concetto dell'arte

Una volta giunti a questo stadio, in cui cessa la considerazione della riflessione in generale, è da qui che dobbiamo cogliere il concetto dell'arte secondo la sua necessità interna, poiché storicamente proprio da questo stadio ha avuto inizio il vero apprezzamento e la vera conoscenza dell'arte. Infatti, quella opposizione su citata valeva non solo all'interno dello sviluppo della riflessione in generale, ma anche nella filosofia come tale, e solo dopo aver saputo sorpassare radicalmente quest'opposizione, la filosofia ha colto il suo proprio concetto e con ciò anche il concetto della natura e dell'arte.

In tal modo tale stadio segna sia il risveglio della filosofia in generale, sia il risveglio della scienza dell'arte, e anzi proprio a questo risveglio l'estetica come scienza deve il suo vero sorgere, e l'arte la sua superiore valutazione.

All'elemento storico di questo passaggio voglio perciò

brevemente accennare, cosí come l'ho in mente, sia per il suo interesse storico, sia perché cosí sono meglio indicati i punti che interessano e sul cui fondamento vogliamo costruire. Questo fondamento, secondo la sua determinazione piú generale, consiste nel fatto che il bello artistico è stato riconosciuto come uno dei termini medi che sciolgono e riconducono ad unità quell'opposizione e contraddizione tra lo spirito in sé astrattamente fondantesi e la natura: tanto della natura che si manifesta esteriormente, quanto della natura interiore del sentimento e dell'animo soggettivi.

1. *La filosofia kantiana*

Già la filosofia di *Kant* non soltanto ha sentito come suo bisogno questo punto d'unione, ma lo ha anche conosciuto e portato a rappresentazione determinatamente. In generale Kant ha posto a fondamento dell'intelligenza come della volontà la razionalità che si riferisce a se stessa, la libertà, l'autocoscienza che trova e sa se stessa in sé come infinita. E, per quanto si possa ritenere insufficiente la filosofia kantiana, questa conoscenza dell'assolutezza della ragione in se stessa, che ha costituito la svolta della filosofia dell'epoca moderna, questo assoluto punto di partenza va riconosciuto e non deve essere in essa confutato. Ma proprio Kant, ricadendo nella rigida opposizione di pensiero soggettivo e di oggetti oggettivi, di universalità astratta e di singolarità sensibile della volontà, fu colui che fece della su citata opposizione della moralità il punto supremo, innalzando inoltre il lato pratico dello spirito al di sopra di quello teoretico. In questa fissità dell'opposizione, conosciuta con il pensiero intellettuale, non gli restò altro che esprimere l'unità solo nella forma

di idee soggettive della ragione, per le quali non poteva essere provata una realtà adeguata, ed insieme come postulati che sono sí da dedurre dalla ragione pratica, ma il cui essenziale in sé era secondo lui inconoscibile dal pensiero e la cui pratica realizzazione restava un semplice dover essere estendentesi all'infinito. Cosí dunque Kant ha sí rappresentato la contraddizione conciliata, ma non ne ha potuto sviluppare scientificamente la vera essenza, né ha potuto presentarla come il vero ed unico reale. Certo Kant si spinse ancora piú avanti, in quanto ritrovò l'unità richiesta in ciò che egli chiamò *intelletto intuitivo*; ma anche qui rimase fermo all'opposizione di soggettivo ed oggettivo, al punto da indicare sí l'astratto scioglimento dell'opposizione di concetto e realtà, di universalità e particolarità, d'intelletto e sensibilità, e quindi l'idea, ma da considerare poi ancora una volta questo scioglimento e questa conciliazione come meramente *soggettivi*, non veri e reali in sé e per sé. A questo proposito è istruttiva e rimarchevole la sua *Critica del Giudizio*, in cui egli tratta del giudizio estetico e teleologico. Gli oggetti belli della natura e dell'arte, i prodotti finalistici della natura, con cui Kant si avvicina al concetto di organico e di vivente, sono da lui considerati solo dal lato della riflessione, che li giudica soggettivamente. Anzi Kant definisce il giudizio in generale "come la facoltà di pensare il particolare come sussunto sotto l'universale" e chiama *riflettente* il giudizio "quando ad esso è dato solo il particolare, per cui deve trovare l'universale." Perciò esso ha bisogno di una legge, di un principio che deve dare a se stesso, e per Kant questa legge è la *finalità*. Nel concetto di libertà della ragione pratica l'ademprimento del fine rimane un semplice dover essere; ma nel giudizio teleologico sul vivente, Kant passa a considerare l'organismo vivente cosí, che il concetto, l'universale contenga il particolare e, in quanto fine, determini il par-

ticolare e l'esterno, e la natura dei membri, non dall'esterno ma dall'interno ed in maniera tale che il particolare corrisponda da sé al fine. Con tale giudizio tuttavia non si deve conoscere la natura oggettiva dell'oggetto, ma solo esprimere una riflessione soggettiva. In maniera analoga Kant concepisce il giudizio *estetico*, in modo che esso né nasca dall'intelletto come tale, cioè come facoltà dei concetti, né dall'intuizione sensibile e dalla sua molteplice varietà come tale, ma dal libero gioco dell'intelletto e dell'immaginazione. In quest'accordo delle facoltà del conoscere l'oggetto viene riferito al soggetto ed al suo sentimento di gioia e piacere.

a) Questo piacere deve però in primo luogo essere privo di ogni interesse, cioè *senza riferimento* alla nostra *facoltà di desiderare*. Quando noi abbiamo un interesse, p. es., di curiosità, o un interesse sensibile per un nostro bisogno sensibile, un desiderio di possesso o di uso, in tal caso gli oggetti per noi sono importanti non per se stessi, ma per il nostro bisogno. Allora l'esistente ha valore solo in relazione a tale bisogno, ed il rapporto è questo, che da un lato vi è l'oggetto, dall'altro una determinazione che è differente da esso, a cui però noi riferiamo l'oggetto. Quando io p. es. consumo un oggetto per nutrirmi, questo interesse risiede solo in me e rimane estraneo all'oggetto stesso. Ora, il rapporto al bello, secondo Kant, non è di questo genere. Il giudizio estetico lascia sussistere liberamente per sé quel che esiste esternamente, e nasce da un piacere a cui l'oggetto va a genio per se stesso, in quanto il piacere permette all'oggetto di avere il suo fine in se stesso. Come abbiamo già visto, questa è una considerazione importante.

b) In secondo luogo, Kant dice che il bello deve essere ciò che è rappresentato senza concetto, cioè senza categorie dell'intelletto, come oggetto di un gradimento *uni-*

versale. Per apprezzare il bello vi è bisogno di uno spirito evoluto: l'uomo, come è comunemente, non formula un giudizio sul bello, perché questo giudizio pretende ad una validità universale. Certo l'universale come tale è un astratto; ma ciò che è vero in sé e per sé ha in sé la determinazione e la richiesta di valere anche universalmente. In questo senso anche il bello deve essere riconosciuto universalmente, sebbene ai semplici concetti dell'intelletto non spetti un giudizio di questo genere. Il bene, il giusto p. es. contenuto in azioni singole, viene sussunto sotto concetti universali, e l'azione è buona, se è in grado di corrispondere a questi concetti. Il bello invece deve suscitare immediatamente un gradimento universale, senza alcuna relazione del genere. Questo non significa altro che noi, nella considerazione del bello, non prendiamo coscienza del concetto e della sussunzione sotto di questo, e non ammettiamo la separazione tra oggetto singolo e concetto universale, che è invece presente nel giudizio.

c) In terzo luogo, il bello deve avere la forma della *finalità* nella misura in cui questa è percepita nell'oggetto indipendentemente dalla rappresentazione di un fine: in fondo, con ciò, noi ripetiamo quel che già abbiamo discusso. Qualsiasi prodotto della natura, p.es. una pianta, un animale, è organizzato finalisticamente, ed in questa finalità esiste immediatamente per noi, cosicché noi non abbiamo una rappresentazione del fine per sé separata e diversa dalla realtà attuale. In tal modo anche il bello deve apparirci come finalità. Nella finalità finita, fine e mezzo rimangono l'un l'altro esterni, in quanto il fine non ha nessuna relazione essenziale interna col materiale della sua realizzazione. In questo caso la rappresentazione del fine si distingue per sé dall'oggetto in cui il fine appare realizzato. Il bello invece esiste come in se stesso dotato di fine, senza che mezzo e fine vi si mostrino

separati come lati diversi. Il fine dei membri, per esempio, dell'organismo, è la vitalità che esiste nei membri stessi come reale; sciolti dall'organismo, essi cesserebbero di essere membri. Infatti, nel vivente, fine e struttura materiale del fine sono cosí immediatamente uniti, che l'esistenza è solo in quanto il suo fine le è immanente. Considerato da questo lato, il bello non deve avere in sé la finalità come forma esterna, ma la corrispondenza finalistica di interno ed esterno deve esser la natura immanente dell'oggetto bello.

d) Infine l'analisi kantiana fissa, in quarto luogo, il bello in modo che venga riconosciuto come oggetto di un piacere *necessario*, senza concetto. Necessità è una categoria astratta ed indica un rapporto interiormente essenziale di due lati se l'uno è e poiché è, anche l'altro è. L'uno contiene nella sua determinazione contemporaneamente l'altro, come p. es. la causa non ha senso senza l'effetto. Questa necessità del piacere il bello l'ha in sé senza riferimento alcuno a concetti, cioè a categorie dell'intelletto. Cosí ci piace certo il regolare che è fatto secondo un concetto dell'intelletto, sebbene Kant richieda per il piacere di piú che l'unità e l'eguaglianza di questo concetto dell'intelletto.

Ora, ciò che noi troviamo in tutte queste proposizioni kantiane è che vi è inseparato ciò che per il resto è presupposto nella nostra coscienza come diviso. Questa separazione si trova superata nel bello, in quanto universale e particolare, fine e mezzo, concetto ed oggetto si compenetrano perfettamente. Cosí anche il bello *artistico* è visto da Kant come un accordo, in cui il particolare è conforme al concetto. Il particolare come tale è per intanto accidentale sia rispetto ad altri particolari che all'universale, ma è poi proprio questo accidentale, senso, sentimento, animo, inclinazione, che nel bello artistico non solo è *sussunto* sotto una categoria universale dell'intelletto, ed è *do-*

minato dal concetto di libertà nella sua astratta universalità, ma è anche cosí legato con l'universale da mostrarsi intimamente e in sé e per sé adeguato a questo. Cosí il pensiero è incarnato nel bello artistico e la materia non è determinata esternamente da esso pensiero, ma esiste libera, in quanto il naturale, il sensibile, l'animo ecc., hanno in se stessi misura, fine e accordo, e l'intuizione e il sentimento sono elevati ad universalità spirituale propria come il pensiero non soltanto rinuncia alla sua ostilità verso la natura, ma si rasserena in essa, mentre sentimento, piacere e godimento sono giustificati e santificati; in tal modo natura e libertà, sensibilità e concetto trovano in un *unico* termine il loro diritto e il loro appagamento. Ma anche questa conciliazione apparentemente perfetta, deve essere in conclusione solo soggettiva, in rapporto sia al giudicare che al produrre, e non può essere il vero e il reale in sé e per sé.

Questi sono i risultati principali della critica kantiana per quel che qui ci può interessare. Essa costituisce il punto di partenza per la vera comprensione del bello artistico, la quale tuttavia, solo sorpassando le manchevolezze del pensiero kantiano, poteva esser fatta valere come l'apprensione piú alta della vera unità di necessità e libertà, di particolare e universale, di sensibile e razionale.

2. *Schiller, Winckelmann, Schelling*

Proprio qui va affermato che fu il senso artistico di uno spirito profondo ed insieme filosofico a richiedere ed esprimere, prima che lo riconoscesse la filosofia come tale, la totalità e la conciliazione, di fronte a quell'astratta infinità del pensiero, a quel dovere per il dovere, a quell'amorfo intelletto, che concepisce e si trova di contro la

natura e la realtà, il senso ed il sentire solo come una *barriera*, come un qualcosa di assolutamente ostile. Deve essere dato a *Schiller* il grande merito di aver infranto la soggettività e l'astrazione kantiana del pensiero e di aver avviato il tentativo di andare oltre e di concepire concettualmente l'unità e la conciliazione come il vero e di realizzarle artisticamente. Infatti Schiller, nelle sue considerazioni estetiche, non solo ha tenuto fermo all'arte ed al suo interesse, senza curarsi del rapporto con la filosofia vera e propria, ma ha anche conciliato il suo interesse al bello artistico con i principî filosofici, e solo partendo da questi e con questi è penetrato nella profonda natura e nel concetto del bello. Parimenti si avverte in un periodo della sua opera, che egli ha avuto a che fare con il pensiero: piú di quanto non fosse utile per la bellezza schietta dell'opera d'arte. Sono rimarchevoli, in molte sue poesie, l'intenzionalità di riflessioni astratte e l'interesse stesso del concetto filosofico, e gli si è fatto di ciò rimprovero, soprattutto per biasimarlo ed abbassarlo di fronte all'imparzialità ed oggettività di Goethe, sempre eguali a se stesse e non turbate da alcun concetto. Ma Schiller come poeta ha pagato per questo riguardo solo il suo tributo all'epoca, e fu la sua una colpa che fa onore a quest'anima sublime, a questo animo profondo, e che ha recato solo vantaggio alla scienza ed alla conoscenza. Nello stesso tempo la medesima sollecitazione scientifica sottrasse anche Goethe alla sua propria sfera, quella della poesia; ma come Schiller si immerse nell'esame delle intime profondità *dello spirito*, cosí Goethe fu condotto dalle sue tendenze peculiari verso il lato *naturale* dell'arte, verso la natura esterna, gli organismi vegetali ed animali, i cristalli, la formazione delle nubi, e i colori. In questa ricerca scientifica Goethe portò la sua grande sensibilità, che in questo campo ha sconvolto la semplice analisi dell'intelletto

e i suoi errori, cosí come Schiller d'altra parte seppe far valere contro la considerazione intellettuale della volontà e del pensiero l'idea della libera totalità della bellezza. Tutta una serie di scritti di Schiller rientrano in questa visione della natura dell'arte, specialmente le *Lettere sull'educazione estetica*. Schiller vi parte da questo punto fondamentale, che ogni individuo porta in sé il germe dell'uomo ideale. Questo uomo vero è rappresentato dallo Stato, che sarebbe la forma oggettiva, universale, canonica per cosí dire, in cui la molteplicità dei soggetti singoli tende a raccogliersi ed a riunirsi in unità. Ora possiamo rappresentarci due modi secondo cui l'uomo nel tempo si incontra con l'uomo in idea. Il primo è questo: lo Stato inteso come il genere dell'etico, del conforme al diritto, dell'intelligente, elimina le individualità; nel secondo, l'individuo si eleva al genere e l'uomo nel tempo po si nobilita fino all'uomo in idea. Ora la ragione esigerebbe l'unità come tale, il conforme al genere, mentre la natura esige molteplicità e individualità, e l'uomo viene in eguale misura impegnato da entrambe le legislazioni. Di fronte al conflitto di questi lati opposti, l'educazione estetica deve realizzare l'esigenza della loro mediazione e conciliazione; infatti, secondo Schiller, essa tende a formare le inclinazioni, la sensibilità, l'impulso e l'animo in modo tale che essi divengano in loro stessi razionali, e con ciò la ragione, la libertà e la spiritualità escono dalla loro astrazione e, unite con il lato naturale in sé razionale, vi acquistano carne e sangue. Quindi il bello è indicato come l'uni-formarsi del razionale e del sensibile e questo uni-formarsi è indicato come la vera realtà. In generale noi possiamo riscontrare questa concezione di Schiller già in *Grazia e Dignità*, come pure nelle poesie, nel fatto che egli prende particolarmente ad oggetto la lode delle donne, poiché nel loro carattere riconosce e mette in

rilievo l'unificazione, di per sé esistente, di spirituale e naturale.

Ora, quest'*unità* di universale e particolare, di libertà e necessità, di spirituale e naturale, che Schiller concepí scientificamente come principio ed essenza dell'arte e che si sforzò incessantemente di chiamare a vita effettiva con l'arte e l'educazione estetica, quest'unità dunque è stata resa poi, *come idea stessa*, a principio della conoscenza e dell'esistenza, e l'idea è stata riconosciuta come il solo vero e reale. Perciò è con *Schelling* che la scienza s'è innalzata al suo stadio assoluto; e sebbene l'arte avesse già incominciato a far valere la sua natura e dignità peculiari in relazione ai supremi interessi dell'uomo, ora viene anche trovato il *concetto* ed il posto scientifico dell'arte, ed essa, sebbene per un verso ancora in un modo errato, che non è qui il caso di discutere, venne tuttavia accolta nella sua vera ed alta determinazione. Già prima, del resto, *Winckelmann* si era entusiasmato alla visione degli ideali degli antichi in un modo tale, che egli ha introdotto una nuova sensibilità nell'esame dell'arte, lo ha sottratto al punto di vista di fini ordinari e di una semplice imitazione della natura ed ha potentemente cercato di trovare nelle opere e nella storia dell'arte l'idea dell'arte. Infatti Winckelmann va considerato come uno di quegli uomini che hanno saputo, nel campo dell'arte, dischiudere allo spirito un nuovo organo e un modo di vedere interamente nuovo. Tuttavia il suo punto di vista ha avuto un influsso minore sulla teoria e sulla conoscenza scientifica dell'arte.

3. *L'ironia*

In concomitanza con il risveglio dell'idea filosofica, *Augusto Guglielmo* e *Federico von Schlegel* (per menzionare brevemente il corso dell'ulteriore sviluppo), desi-

derosi del nuovo e cercando di distinguersi e di sorprendere, si appropriarono dell'idea filosofica nella misura in cui poté farlo la loro natura, non certo filosofica, ma essenzialmente *critica*. Infatti, nessuno dei due può pretendere di essere considerato pensatore speculativo. Ma con il loro talento critico riuscirono ad avvicinarsi allo stadio dell'idea e si volsero, con molta facondia e arditezza nel rinnovare, sebbene con modesti ingredienti filosofici, ad una brillante polemica contro i modi di vedere correnti, introducendo senza dubbio in diversi rami dell'arte un nuovo criterio di giudizio e nuovi punti di vista, superiori a quelli combattuti. Ma poiché la loro critica non fu accompagnata dalla fondata conoscenza filosofica del loro criterio, questo rimase qualcosa di indeterminato e di esitante, cosicché essi alle volte fecero troppo, alle volte troppo poco. Per quanto perciò possa essere attribuito a loro merito l'aver riesumato con amore ed esaltato opere del passato poco valutate nel loro tempo, come la pittura antica italiana e olandese, i Nibelunghi, ecc., e l'avere con zelo studiato e cercato di far conoscere opere poco conosciute, come la poesia e la mitologia indiana, tuttavia essi attribuirono a tali epoche un valore troppo alto, ed inoltre finirono con l'ammirare opere mediocri, p. es. le commedie di Holbeg, e con l'attribuire valore universale a ciò che era solo di valore relativo, oppure addirittura col mostrarsi arditamente entusiasti per una tendenza errata e per posizioni secondarie, come se fossero la cosa piú alta.

Da questa tendenza, e specialmente dalle opinioni e dalle dottrine di Federico von Schlegel, si sviluppò in seguito in forme varie la cosiddetta *ironia*. Questa trovò il suo fondamento piú profondo, per uno dei suoi lati, nella filosofia di *Fichte*, nella misura in cui i princìpî di questa filosofia furono applicati all'arte. Federico von Schlegel e Schelling partirono entrambi dal piano fichtiano, Schel-

ling per superarlo compiutamente, Schlegel per svilupparlo in maniera propria e sottrarvisi. Per quel che riguarda la connessione piú stretta tra le asserzioni di Fichte e l'una delle tendenze dell'ironia, ci basta mettere in rilievo il seguente punto: Fichte fissa come principio assoluto di ogni sapere, di ogni ragione e conoscenza, l'Io, anzi l'Io che rimane del tutto astratto e formale.

Quest'Io, in secondo luogo, è perciò in sé assolutamente semplice e, da un lato, sono negati ogni particolarità, determinatezza, ogni contenuto in esso, essendo ogni cosa sommersa in quest'astratta libertà ed unità; dall'altro, ogni contenuto che deve valere per l'Io, è solo come posto e riconosciuto dall'Io. Ciò che è, è solo ad opera dell'Io, e ciò che è ad opera mia, posso egualmente Io di nuovo negare. Se ora si rimane in queste forme del tutto vuote, che prendono origine dall'assolutezza dell'Io astratto, allora niente è considerato *in sé e per sé* ed avente in sé valore, ma solo come originato dalla soggettività dell'Io. Ma allora l'Io può anche rimanere il signore e padrone di tutto, e, nella sfera dell'eticità, del diritto, dell'umano e del divino, del profano e del sacro, non vi è nulla che non sia da porre solo ad opera dell'Io e che perciò non possa egualmente essere annientato dall'Io. Quindi ogni essere in sé e per sé è solo *parvenza*, non vero e reale a causa ed opera propria, ma semplice *parvenza* ad opera dell'Io ed in piena balía del suo potere e arbitrio. Il lasciar essere e il negare dipendono puramente dal beneplacito dell'Io come Io già assoluto in se stesso.

In terzo luogo l'Io è un individuo *vivo*, attivo, e la sua vita consiste nel fare la propria individualità per sé, come per gli altri, nell'esternarsi e portarsi ad apparenza. Infatti ogni uomo, in quanto vive, cerca di realizzarsi e si realizza. In rapporto al bello e all'arte, questo significa *appunto* vivere da artista e dare forma *artistica* alla pro-

pria vita. Ma io vivo, conformemente a questo principio, come artista, quando ogni mio agire ed estrinsecare, per quanto riguarda un contenuto qualsiasi, rimangono per me solo *parvenza* ed assumono una forma che è interamente in mio potere. In tal caso io non trovo vera *serietà* né in questo contenuto, né nella sua estrinsecazione e realizzazione. Infatti vera serietà viene solo da un interesse sostanziale, da una cosa in se stessa valida, la verità, l'eticità ecc., — da un contenuto, che per me vale essenzialmente già come tale, cosicché io divengo a me essenziale per me stesso, solo in quanto mi sono immerso in tale contenuto e son divenuto a lui conforme in tutto il mio sapere ed agire. In questo stadio, in cui l'artista è l'Io che da sé tutto pone e dissolve, ed alla coscienza nessun contenuto appare come assoluto e in sé e per sé, ma come parvenza da sé prodotta e distruttibile, non può esserci una simile serietà, giacché è da attribuire validità solo al formalismo dell'Io. Può sí per gli altri essere seria l'apparenza in cui mi offro loro, qualora credano che io faccia sul serio, essi sono allora solo illusi, poveri limitati soggetti, privi dell'organo e della capacità di cogliere e raggiungere l'altezza del mio livello. Con ciò mi si mostra che non tutti sono cosí liberi (cioè formalmente liberi) da vedere, in tutto ciò che per l'uomo ha per altro valore, dignità e santità, un prodotto della potenza del proprio beneplacito, in cui l'uomo può o meno attribuire cose, e lasciarsi determinare e permeare da esse. E questa virtuosità di una vita ironico-artistica concepisce ora se stessa come *genialità divina*, per cui ogni cosa è solo creatura priva di essenza, alla quale il libero creatore che si sa libero ed esente da ogni cosa, non si lega, perché può egualmente annullarla o crearla. Chi si colloca in tale stadio di genialità divina, guarda allora agli altri uomini dall'alto in basso, li trova limitati e piatti, in quanto per essi diritto, eticità, ecc. val-

gono ancora saldamente, sono obbligatori ed essenziali. Cosí l'individuo che vive come artista può, sí, avere rapporti con gli altri, può avere relazioni di amicizia, di amore, ecc., ma come genio questo rapporto con la sua realtà determinata, con le sue azioni particolari, come anche con l'universale in sé e per sé, è al contempo per lui un nulla, verso cui si comporta ironicamente.

Questo è il significato generale della geniale ironia divina, come tale concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli, e che può vivere solo nella beatitudine dell'autogodimento. Questa è l'ironia che il signor Federico von Schlegel ha inventato, e di cui molti dopo di lui hanno blaterato o di bel nuovo blaterano.

La forma piú diretta di questa negatività dell'ironia è da un lato la *vanità* di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé. Se l'Io si arresta a questo stadio, a lui tutto appare come nullo e vano: eccetto la propria soggettività, che perciò diviene vuota e *vana* essa stessa. Ma d'altro canto, l'Io non si può sentire soddisfatto di quest'autogodimento, ma è destinato a diventare indigente, cosicché avverte di aver sete del sostanziale e del solido, di interessi determinati ed essenziali. Nasce allora da ciò uno stato di infelicità unito alla contraddizione che, da un lato, il soggetto vuole certo essere nella verità ed ha desiderio di oggettività, mentre dall'altro non può liberarsi da questo isolamento, da questo ritrarsi in sé, non può sottrarsi a questa interiorità astratta insoddisfatta, ed è preso allora da quello struggimento che parimenti abbiamo visto spuntare dalla filosofia di Fichte. La insoddisfazione per questa quiete e per questa impotenza — che non può agire, che nulla può toccare, per non rinunziare all'armonia interna, e che pur con il desiderio di realtà e di assoluto, rimane tuttavia irreale e vuota, anche

se in sé pura — fa sí che sorgano lo struggimento e la malattia dell'anima bella. Infatti un'anima veramente bella agisce ed è reale, mentre quel rimpianto è solo il sentimento della nullità del soggetto vuoto e vano, a cui manca la forza di sfuggire a questa vanità e di riempirsi di contenuto sostanziale.

Ora l'ironia, una volta che è stata fatta forma dell'arte, non si è accontentata di foggiare artisticamente solo la vita e l'individualità particolare del soggetto ironico, ma l'artista ha dovuto creare come prodotti della fantasia, oltre l'opera d'arte delle proprie azioni ecc., anche opere d'arte esterne. Il principio di queste produzioni, le quali possono risultare pienamente solo nella poesia, è ancora una volta la rappresentazione del divino come ironico. Ma l'ironico quale individualità geniale consiste nell'autoannientamento di ciò che è magnifico, grande ed eccellente; e cosí anche le forme d'arte obbiettive dovranno manifestare solo il principio della soggettività a sé assoluta, in quanto esse mostrano che ciò che per l'uomo ha valore e dignità è un autoannientantesi nulla. È per questo che non solo non vi sarebbe serietà nel diritto, nell'etico e nel vero, ma che anche in ciò che è alto ed ottimo non vi sarebbe alcun valore, giacché l'alto e ottimo si negano e si annullano nel loro apparire in individui, caratteri ed azioni, e sono cosí l'ironia di se stessi. Questa forma, presa astrattamente, si accosta al principio del comico, sebbene il comico, pur in questa affinità, debba essere distinto in maniera essenziale dall'ironico. Infatti il comico deve limitarsi al fatto che tutto quel che si annulla è in se stesso un nulla, un'apparenza falsa e contraddittoria, p. es. una fisima, una bizzarria, un capriccio particolare di contro ad una passione potente, od anche un principio che pretende d'essere sostenibile, o una massima che pretende di essere salda. Ma la cosa è interamente diversa quando ciò che è in

effetti etico e vero, in generale un contenuto in sé sostanziale si presenta come nulla in un individuo e ad opera di esso. In tal caso un simile individuo è, nel suo carattere, nullo e disprezzabile, e anche la debolezza e mancanza di carattere ne vengono rappresentate. In questa differenza tra ironico e comico è essenzialmente in questione il *contenuto* di ciò che viene distrutto. Si tratta però di soggetti cattivi, incapaci, che non sanno tener fermo ad un loro fine saldo ed importante, ma vi rinunciano e lo fanno in sé distruggere. Quest'ironia della mancanza di carattere ama l'ironia. Infatti è proprio di un vero carattere da un lato un contenuto essenziale di fini, dall'altro il tener fermo a questo fine, cosicché l'individualità perderebbe la sua intera esistenza se dovesse staccarsene e vi dovesse rinunciare. Questa saldezza e sostanzialità costituisce il tono fondamentale del carattere. Catone può vivere solo da romano e da repubblicano. Ma se l'ironia viene presa come tono fondamentale della manifestazione, allora quel che è il meno artistico viene considerato come il vero principio dell'opera d'arte. Infatti si hanno in tal caso o figure piatte, o figure prive e di consistenza e di fermezza, in quanto il sostanziale si dimostra in essi come il nulla; o vi si aggiungono infine quello struggimento e quelle insolute contraddizioni dell'animo, cui abbiamo prima accennato. Tali manifestazioni non possono risvegliare alcun vero interesse. Da ciò anche i continui lamenti, da parte dell'ironia, sulla mancanza di senso profondo, di visione artistica e di genio nel pubblico, che non comprende queste altezze dell'ironia; il che significa che al pubblico non piacciono queste banalità in parte insipide, in parte senza carattere. Ed è bene che non piacciano queste nature prive di consistenza e nostalgiche, ed è un conforto che non siano di gradimento slealtà ed ipocrisia e che gli uomini invece aspirino sia

a veri e pieni interessi che a caratteri che rimangano fedeli ai loro importanti contenuti.

Come annotazione storica ci sarebbe da aggiungere che principalmente *Solger* e *Ludovico Tieck* hanno accolto l'ironia come principio supremo dell'arte.

Non è qui il posto per parlare estesamente di *Solger* come egli merita, e mi devo limitare a pochi cenni. Solger non si accontentò, come gli altri, di una superficiale cultura filosofica, ma il suo piú intimo bisogno autenticamente speculativo lo spinse a scendere nel profondo dell'idea filosofica. Qui egli giunse al momento dialettico dell'idea, al punto che io chiamo "infinita negatività assoluta," all'attività dell'idea di negarsi come l'infinito ed universale a finitezza e particolarità, di superare parimenti questa negazione, e restaurare cosí l'universale e infinito nel finito e particolare. Solger tenne fermo a questa negatività. Essa è certo un *momento* nell'idea speculativa; tuttavia, concepita come questa semplice irrequietezza e dissoluzione dialettica dell'infinito e del finito, è *solo un momento* e non, come voleva Solger, l'*intera idea*. Solger si spense purtroppo troppo presto, perché potesse giungere all'effettuazione concreta dell'idea filosofica. Egli si è cosí arrestato a questo lato della negatività, la quale ha affinità con la dissoluzione ironica del determinato, come pure del sostanziale in sé, ed in essa egli scorse il principio dell'attività artistica. Tuttavia, nella sua vita reale, per la fermezza, la serietà e il vigore del suo carattere, egli non fu un artista ironico nel senso su citato, né il suo profondo senso per le vere opere d'arte, educato dall'assiduo studio dell'arte, fu sotto questo rapporto di natura ironica. Questo per giustificare Solger che, per la vita, la filosofia e l'arte, merita di essere distinto dai su indicati apostoli dell'ironia.

Per quel che riguarda *Ludovico Tieck*, la sua forma-

zione risale a quel periodo di cui Jena fu per un certo tempo il centro. Tieck ed altri distinti signori ebbero grandissima familiarità con simili espressioni, senza tuttavia dire che cosa intendessero. Cosí Tieck continuamente cita, sí, l'ironia, ma quando passa a giudicare grandi opere d'arte, notevoli sono le sue capacità di riconoscere e descrivere la loro grandezza; se però si crede che qui si trovi la migliore occasione per mostrare che cosa è l'ironia in opere, p. es., come *Giulietta e Romeo*, ci si sbaglia: dell'ironia non c'è piú traccia.

Dopo tutti questi preliminari è ora tempo di accostarci all'esame del nostro oggetto stesso. Ma l'introduzione, in cui ancora ci troviamo, per questi rispetti non può fare altro che delineare un prospetto dell'intero corso delle nostre successive considerazioni scientifiche. Ma poiché abbiamo già detto che l'arte si origina dall'idea assoluta, anzi abbiamo indicato come suo fine la raffigurazione sensibile dell'assoluto, dovremo comportarci in questo prospetto in modo da mostrare, almeno in generale, come le parti speciali abbiano origine dal concetto del bello artistico in quanto manifestazione dell'assoluto. Perciò dobbiamo cercare di suscitare nel modo piú generale una rappresentazione anche di questo concetto.

Abbiamo già detto che il contenuto dell'arte è l'idea, che la sua forma è la sensibile configurazione figurativa. Ora, l'arte deve mediare questi due lati in una libera totalità conciliata. La *prima* determinazione che vi è implicita, è l'esigenza che il contenuto che deve essere rappresentato artisticamente si mostri in se stesso capace di questa rappresentazione. In caso contrario noi abbiamo solo una cattiva unione, in quanto questa forma deve essere assunta da un contenuto inadatto ad essere espresso in un'immagine ed in un'apparenza esterna, una materia per sé prosaica deve trovare l'adeguato modo d'apparire proprio nella forma opposta alla sua natura.

La *seconda* esigenza, che si ricava dalla prima, vuole

dal contenuto dell'arte che esso non sia in se stesso un astratto, e non solo nel senso del sensibile come concreto: in opposizione ad ogni spirituale e pensato, come quel che è in sé semplice ed astratto. Infatti ogni vero dello spirito e della natura è in sé concreto, e, nonostante l'universalità, ha in sé soggettività e particolarità. Se noi p. es. diciamo di Dio che è l'uno semplice, l'essere supremo come tale, con ciò abbiamo solo espresso una morta astrazione dell'intelletto non razionale. Un tale Dio, per il fatto che non è colto nella sua verità concreta, non offrirà un contenuto neanche per l'arte e specialmente per le arti figurative. Gli Ebrei e i Turchi non hanno perciò potuto manifestare come i cristiani, in maniera positiva, per mezzo dell'arte, il loro Dio, che non è mai solo una simile astrazione dell'intelletto. Infatti nel Cristianesimo Dio è rappresentato nella sua verità, quindi come in sé del tutto concreto, come una persona, come soggetto e, con piú precisa determinazione, come spirito. Ciò che egli è come spirito, per la apprensione religiosa si esplica come trinità di persone, che sono al contempo per sé come unità. Qui vi è essenzialità, universalità e particolarità, e nello stesso tempo la loro conciliata unità, e solo quest'unità è il concreto. Ora, come un contenuto, per essere in generale vero, deve essere di tale specie concreta, cosí anche l'arte richiede uguale concretezza, giacché quel che è solo astrattamente universale, non ha in se stesso la determinazione a procedere a particolarità ed apparenza e ad unità con sé in esse.

Se ad un contenuto vero e perciò concreto devono corrispondere una forma ed una figura sensibili, *in terzo luogo* questa forma e figura devono essere parimenti un individuale in sé compiutamente concreto e singolo. Che ai due aspetti dell'arte, il contenuto e la raffigurazione, si accordi il concreto, proprio questo è il punto in

cui entrambi possono riunirsi e corrispondere l'un l'altro, cosí come p. es. la forma naturale del corpo umano è un simile concreto sensibile che può rendere manifesto lo spirito in sé concreto e può mostrarsi a lui conforme. Perciò va respinta l'idea che un fenomeno reale del mondo esterno venga preso come tale vera forma per pura accidentalità. Infatti l'arte non sceglie questa forma perché la trova già dinanzi a sé, né perché non ve ne sia alcun'altra; ma nel contenuto concreto vi è anche il momento stesso di una apparenza esterna e reale e anzi sensibile. In compenso però questo concreto sensibile, in cui si imprime un contenuto spirituale secondo la propria essenza, è anche essenziale per l'interno; il lato esterno della forma per cui il contenuto è intuibile e rappresentabile ha il fine di esistere solo per il nostro animo ed il nostro spirito. Solo per questo motivo, contenuto e forma dell'arte si plasmano l'uno nell'altro. Ciò che è concreto *solo* sensibilmente, la natura esterna come tale, non ha come sua unica origine questo fine. Le piume variopinte e dai colori vivaci degli uccelli brillano anche se nessuno le vede, il loro canto risuona anche se nessuno lo ascolta; il fiore del fico d'india, che vive solo una notte, appassisce senza essere ammirato nelle selvaggie foreste del sud, e queste foreste, l'intreccio della loro bellissima e lussureggiante vegetazione dagli aromi intentissimi, periscono senza essere goduti. Ma l'opera d'arte non è per sé cosí naturale: è invece essenzialmente una domanda, un'apostrofe rivolta ad un cuore che vi risponde, un appello indirizzato all'animo e allo spirito. Sebbene la sensibilizzazione dell'arte non sia sotto questo rapporto accidentale, tuttavia essa non è anche il modo supremo di cogliere il concreto spirituale. La forma superiore, di contro alla raffigurazione mediante il concreto sensibile, è il pensiero che è, sí, in senso relativo, astratto,

ma per essere vero e razionale deve essere pensiero concreto e non unilaterale. Per vedere la differenza, secondo cui un contenuto determinato ha la sensibile raffigurazione artistica come forma a sé commisurata, o richiede essenzialmente, secondo la sua natura, una forma piú elevata e piú spirituale, confrontiamo, p. es., le divinità greche con la rappresentazione cristiana di Dio. Il Dio greco non è astratto, ma individuale, ed è vicino alla forma naturale; il Dio cristiano è anche personalità concreta, ma come *pura* spiritualità, e deve essere saputo come *spirito* e nello spirito. L'elemento della sua esistenza è perciò essenzialmente il sapere interno e non la forma naturale esterna, con cui egli può essere manifestato solo imperfettamente e non nell'intera profondità del suo concetto.

Ora, poiché l'arte ha come compito di render manifesta l'idea per l'intuizione immediata in forma sensibile, e non nella forma del pensiero e della pura spiritualità in generale, e poiché questo manifestare ha valore e dignità solo nella corrispondenza e nell'unità dei due lati, l'idea e la sua forma, l'altezza ed eccellenza dell'arte, nella realtà conforme al proprio concetto, dipenderà dal grado di intimità e unità in cui idea e forma appaiono l'una nell'altra elaborate.

È in questo punto di superiore verità come spiritualità, raggiunto dalla forma adeguata al concetto dello spirito, che si trova il fondamento della suddivisione per la scienza dell'arte. Infatti lo spirito, prima di giungere al vero concetto della sua essenza assoluta, deve percorrere una serie di fasi che si fondano su questo concetto stesso, e a questo corso del contenuto che esso si dà, corrisponde un corso immediatamente connesso di forme dell'arte, nelle quali lo spirito come artistico si dà la coscienza di sé.

Questo corso entro lo spirito artistico ha a sua volta, secondo la sua natura, due lati. *In primo luogo* infatti

questo sviluppo stesso è uno sviluppo *spirituale* ed *universale*, in quanto la successione di determinate *concezioni del mondo* si configura artisticamente come successione della coscienza determinata, ma comprensiva, del naturale, dell'umano e del divino. *In secondo luogo*, questo interno sviluppo dell'arte deve darsi esistenza immediata ed esistere sensibile, e i modi determinati dell'esistere sensibile dell'arte sono essi stessi una totalità di necessarie differenze dell'arte, le *arti particolari*. La configurazione artistica e le sue differenze sono, per un verso, in quanto spirituali, di natura universale, non sono legate a *un* materiale, e l'esistenza sensibile è essa stessa variamente differente; ma d'altro canto, avendo questa, come lo spirito, a sua anima interna il concetto, una determinata materia sensibile acquista cosí un rapporto diretto ed un segreto accordo con le differenze spirituali e le forme della configurazione artistica.

Nel complesso la nostra scienza si divide in tre settori principali.

In primo luogo noi abbiamo una parte *generale*, la quale ha ad oggetto e contenuto l'idea universale del bello artistico in quanto è l'*ideale*, ed insieme il rapporto diretto di questo con la natura da una parte, con la produzione artistica soggettiva dall'altra.

In secondo luogo dal concetto di bello artistico si sviluppa una parte *speciale*, in quanto le differenze essenziali che questo concetto contiene in sé si svolgono in una gradazione di diverse forme particolari di configurazione.

In terzo luogo vi è un'*ultima* parte, che deve considerare il singolarizzarsi del bello artistico, in quanto l'arte procede alla realizzazione sensibile delle sue produzioni e si conchiude in un sistema delle singole arti e delle loro specie e generi.

Per ciò che riguarda la prima e la seconda parte, va qui subito ricordato, per rendere comprensibile quel che segue, che l'idea come bello artistico, non è l'idea come tale, quale cioè una logica metafisica deve concepirla come l'assoluto, ma l'idea in quanto si è foggiata a realtà ed è entrata con questa realtà in unità immediatamente corrispondente. Infatti l'*idea come tale* è sí il vero in sé e per sé, ma il vero solo secondo la sua universalità non ancora oggettivata; l'*idea* come *bello artistico* è però l'idea accompagnata dalla determinazione piú precisa, di essere realtà essenzialmente individuale, e di essere una configurazione individuale della realtà accompagnata dalla determinazione di fare apparire in sé essenzialmente l'idea. Con ciò è già avanzata la richiesta che l'idea e la sua configurazione come realtà concreta siano rese compiutamente adeguate l'una all'altra. Cosí concepita, l'idea, come realtà configurata conformemente al suo concetto, è l'*ideale*. Il compito che questa corrispondenza ha potrebbe essere inteso in modo del tutto formale, nel senso che l'idea potrebbe essere *questa* o *quella*, purché la forma reale, qualsiasi essa sia, manifesti proprio quest'idea determinata. In tal caso però si scambia la richiesta *verità* dell'ideale con la semplice *esattezza*, che consiste nell'esprimere un significato qualsiasi in modo appropriato e ritrovarne perciò immediatamente nella forma il senso. Non è cosí che va inteso l'ideale. Infatti un contenuto qualsiasi può essere reso manifesto in modo completamente adeguato al criterio della sua essenza, senza dover fare ricorso alla bellezza artistica dell'ideale. Anzi, nel confronto con la bellezza ideale, la raffigurazione apparirà addirittura manchevole. Notiamo in proposito, preliminarmente, ciò che solo piú tardi potrà essere provato, ossia che

la manchevolezza dell'opera d'arte non è da considerare soltanto e sempre come incapacità soggettiva, ma che la *manchevolezza della forma* proviene anche dalla *manchevolezza del contenuto*. Per es. i Cinesi, gli Indiani, gli Egiziani non potevano avere che forme artistiche, immagini di dèi e idoli informi o dotati di forma male o falsamente determinata e non potevano impadronirsi della vera bellezza, poiché le loro rappresentazioni mitologiche, il contenuto ed il pensiero delle loro opere d'arte era o in sé indeterminato o dotato di cattiva determinatezza, ma non era il contenuto in se stesso assoluto. In questo senso, quanto piú eccellenti sono le opere d'arte, tanto piú profonda verità interna ha il loro contenuto e pensiero. Ed in tal caso non si deve pensare solo ad una maggiore o minore abilità di concepire e riprodurre le forme naturali quali esistono nella realtà esterna. Infatti ad un certo grado della coscienza e della rappresentazione artistiche, il trascurare e deformare le produzioni di natura non è una casuale mancanza di esperienza e di abilità tecniche, ma è un'intenzionale alterazione che nasce dal contenuto che è nella coscienza, ed è da questo richiesta. Vi è per questo aspetto un'arte imperfetta che rispetto al punto di vista tecnico e ad altri punti di vista può essere del tutto compiuta nella *sua sfera determinata*, ma che appare manchevole in confronto al concetto stesso dell'arte e all'ideale. Solo nell'arte piú alta, l'idea e la sua raffigurazione sono veramente corrispondenti l'una all'altra, nel senso che la forma dell'idea è in se stessa la forma vera in sé e per sé, perché il contenuto dell'idea che essa esprime è a sua volta il vero contenuto. Rientra in ciò, come già è stato accennato, il fatto che l'idea in sé e ad opera sua sia determinata come totalità concreta ed abbia perciò in se stessa il principio e la misura della particolarizzazione e determinatezza della sua apparenza. La fantasia cristiana,

p. es., potrà raffigurare Dio solo in forma umana e nella espressione *spirituale* di questa, poiché qui Dio stesso è saputo compiutamente in sé come *spirito*. La determinatezza è, per cosí dire, il ponte verso l'apparenza. Dove questa determinatezza non è totalità che sgorga dall'idea stessa, dove l'idea non è rappresentata come determinante e particolarizzante se stessa, ivi rimane astratta ed ha la determinatezza e quindi il principio del particolare modo di apparire a lei soltanto conforme, non in se stessa ma fuori di sé. Quindi l'idea ancora astratta ha la forma non posta da essa, ma esteriore. L'idea in sé concreta, invece, ha in se stessa il principio del suo modo d'apparire ed è quindi il proprio libero formare. In tal modo solo l'idea veramente concreta produce la forma vera e questa corrispondenza di entrambe è l'ideale.

2. *Sviluppo dell'ideale nelle forme particolari del bello artistico*

Giacché in questo modo l'idea è concreta unità, quest'unità può entrare nella coscienza artistica solo per mezzo di un dispiegarsi e di una ri-mediazione delle particolarità dell'idea, e con questo sviluppo la bellezza artistica acquista una *totalità di gradi e forme particolari*. Dopo aver considerato il bello artistico in sé e per sé, dobbiamo dunque vedere come l'intero bello si dirompe nelle sue determinazioni particolari. Quindi, come *seconda parte*, vi è *la dottrina delle forme artistiche*. Queste forme hanno origine nel modo diverso di cogliere l'idea come contenuto, da cui è condizionata la diversità della configurazione in cui essa appare. Le forme dell'arte perciò non sono altro che i diversi rapporti di forma e di contenuto, rapporti che sorgono dall'idea stessa, costituendo il vero fonda-

mento della suddivisione di questa sfera. Infatti la suddivisione deve essere sempre contenuta nel concetto di cui essa è particolarizzazione e suddivisione.

Noi dobbiamo qui considerare *tre* rapporti dell'idea con la sua configurazione.

a) *L'inizio, in primo luogo*, è costituito dall'idea in quanto essa diviene contenuto delle forme artistiche quando è ancora indeterminata e priva di chiarezza o dotata di determinatezza cattiva, falsa. Come indeterminata, essa non ha ancora in se stessa quella individualità che esige l'ideale; la sua astrazione e unilateralità lasciano la forma esteriormente manchevole ed accidentale. La prima forma d'arte è quindi piú una *semplice ricerca* della raffigurazione che possibilità di vera rappresentazione; la idea non ha ancora trovato in se stessa la forma, vi aspira soltanto, si sforza ad essa. Possiamo chiamare questa forma in generale la forma d'arte *simbolica*. L'idea astratta, in questa forma, ha la sua configurazione fuori di sé, nella materia naturale sensibile, da cui il configurare nasce e a cui appare legato. Gli oggetti dell'intuizione della natura, da un lato vengono lasciati come sono, ma nel contempo vi viene immessa come loro significato l'idea sostanziale, cosicché ora acquistano la vocazione ad esprimere questa e devono essere interpretati come se in loro fosse presente l'idea stessa. Rientra in ciò il fatto che gli oggetti della realtà hanno in sé un lato, secondo cui sono in condizione di rappresentare un significato generale. Ma non essendo ancora possibile una completa corrispondenza, questa relazione può riguardare solo una *determinatezza astratta*, come quando, p. es., con il dire leone, intendiamo forza.

In questa astrattezza della relazione, d'altro canto, giunge pure a coscienza l'*estraneità* dell'idea e dei fenomeni naturali; e l'idea, che non viene ad esprimersi in nessun'altra realtà, pur effondendosi in tutte queste forme,

si cerca in esse, nella sua inquietudine e smisuratezza, ma non le trova a sé adeguate, ed allora gonfia le forme naturali e i fenomeni della realtà stessa nell'indeterminato e smisurato; barcolla dall'uno all'altro, freme e ribolle in essi, fa loro violenza, li deforma e li esagera in modo innaturale, cercando di elevare il fenomeno all'idea con la dispersione, la smisuratezza e lo sfarzo delle immagini. Infatti l'idea in tal caso è ancora ciò che è piú o meno indeterminato, inconfigurabile, mentre gli oggetti naturali sono del tutto determinati nella loro forma.

Nell'incongruenza dell'una con l'altra, il rapporto dell'idea con l'oggettività diventa perciò un rapporto *negativo*, poiché l'idea come interno è essa stessa insoddisfatta di questa esteriorità e in quanto universale sostanza interna di essa, si solleva *in modo sublime* oltre tutta questa ricchezza di forme a lei non corrispondenti. In questa sublimità allora il fenomeno naturale e la forma e l'avvenimento umano sono, sí, presi e lasciati come sono, ma sono conosciuti al contempo come inadeguati rispetto al loro significato, che si innalza oltre ogni contenuto mondano.

Questi lati costituiscono in generale il carattere del primo panteismo artistico dell'Oriente, che da una parte ripone il significato assoluto anche dentro gli oggetti peggiori, dall'altra costringe con violenza i fenomeni ad esprimere la propria concezione del mondo, e cosí o diviene bizzarro, grottesco e senza gusto, oppure volge, con disprezzo, la libertà infinita ma astratta della sostanza contro tutti i fenomeni in quanto nulli e caduchi. Perciò il significato non può essere completamente impresso nella espressione e, pur con ogni sforzo e tentativo, rimane sempre insuperata l'incongruenza di idea e forma. Questa sarebbe la prima forma d'arte, quella simbolica, con il suo cercare, con i suoi fermenti, con la sua enimmaticità e sublimità.

b) Nella *seconda* forma d'arte, che noi vogliamo indicare come quella *classica*, viene cancellata la duplice insufficienza dell'arte simbolica. La forma simbolica è incompleta, perché in essa da una parte l'idea passa a coscienza solo in una *astratta* determinatezza o indeterminatezza, e dall'altra l'accordo di significato e forma deve perciò rimanere sempre manchevole e solo astratto. La forma d'arte classica come soluzione di questa doppia manchevolezza è la libera impressione adeguata dell'idea nella forma peculiarmente appropriata, secondo il suo concetto, all'idea stessa, con cui essa può quindi giungere a una libera, completa concordanza. Con ciò, soltanto la forma classica dà la produzione e l'intuizione dell'ideale compiuto e lo pone come realizzato.

Tuttavia, la congruenza di concetto e realtà nel classico, proprio come avviene per l'ideale, non deve essere presa nel senso semplicemente *formale* dell'accordo di un contenuto con la sua forma esterna. Altrimenti ogni ritratto di natura, ogni fisionomia, paesaggio, fiore, scena, ecc., che costituiscono lo scopo e il contenuto della rappresentazione, sarebbero già classici per questa conseguenza di contenuto e forma. Al contrario, la peculiarità del contenuto nella forma classica consiste nel fatto che esso stesso è la idea concreta e come tale lo spirituale concreto; infatti solo lo spirituale è il vero interno. Bisogna allora cercare per questo contenuto, fra quel che è naturale, ciò che per se stesso conviene allo spirituale in sé e per sé. Non può non essere il concetto *originario* stesso, ad aver *inventato* la forma per la spiritualità concreta, cosí che ora il concetto *soggettivo* — in tal caso lo spirito dell'arte — l'ha solo *trovata* e come esistenza naturale formata l'ha resa conforme alla libera spiritualità individuale. Questa forma, che ha in se stessa l'idea come spirituale, — anzi la spiritualità individualmente determinata, — se deve mostrarsi

in una apparenza temporale, è *la figura umana*. Spesso si è parlato male del personificare e dell'umanizzare come di una degradazione dello spirituale, ma l'arte in quanto si trova a portare ad intuizione in modo sensibile lo spirituale, deve procedere a questa umanizzazione, giacché lo spirito appare sensibilmente in maniera soddisfacente solo nel suo corpo. La trasmigrazione delle anime è per questi riguardi una rappresentazione astratta, e la fisiologia dovrebbe stabilire a suo principio fondamentale che la vita nel suo sviluppo deve necessariamente procedere fino alla figura umana come l'unica apparenza sensibile adeguata allo spirito.

Il corpo umano però, nelle sue forme, non vale piú, nella forma d'arte classica, esclusivamente come esistenza sensibile, ma solo come esistenza e forma naturale dello spirito, e deve quindi essere sottratto ai bisogni di tutto ciò che è solo sensibile e alla finitezza accidentale dell'apparire. In questo modo la forma è purificata, per esprimere in sé il contenuto a lei conforme. Ma d'altro canto, se l'accordo di significato e forma deve essere completo, anche la spiritualità, che costituisce il contenuto, dev'essere *tale* che sia in grado di esprimersi compiutamente nella forma naturale umana, senza traboccare oltre questa espressione sensibile e corporea. Lo spirito è qui perciò al contempo determinato come particolare, come umano, non come senz'altro assoluto ed eterno, giacché come tale può esprimersi e palesarsi solo come spiritualità.

Quest'ultimo punto è allora l'insufficienza, in cui la forma d'arte classica si dissolve e richiede il passaggio ad una *terza* forma superiore, quella *romantica*.

c) La forma d'arte *romantica* distrugge a sua volta la compiuta unione dell'idea con la sua realtà e ricolloca se stessa, sebbene in modo piú alto, nella differenza e nell'opposizione dei due lati, che nell'arte simbolica erano

rimaste insuperate. La forma d'arte classica ha infatti raggiunto il massimo a cui la sensibilizzazione dell'arte può pervenire, e se vi è in essa qualcosa di manchevole, dipende dall'arte stessa e dalla limitatezza della sfera artistica. Questa limitatezza consiste nel fatto che l'arte in generale prende a proprio oggetto, sotto forma *sensibilmente* concreta, l'universale concreto infinito secondo il suo concetto, lo spirito, e nella forma classica colloca il compiuto uniformarsi dell'esistenza spirituale e di quella sensibile come *corrispondenza* di entrambe. Ma in effetti, in questo amalgama, lo spirito *non* viene a manifestazione *secondo il suo vero concetto*. Infatti lo spirito è la soggettività infinita dell'idea, che in quanto assoluta interiorità non può liberamente configurarsi per sé, se deve restare effusa nel corporeo come esistenza a lei conforme. Secondo questo principio la forma d'arte romantica distrugge di nuovo l'unità inseparata della forma classica, avendo acquistato un contenuto che va oltre la forma classica e il suo genere di espressione. Questo contenuto coincide — per ricordare rappresentazioni note — con ciò che il Cristianesimo dice di Dio in quanto spirito, a differenza della fede greca, che costituisce il contenuto essenziale e piú adeguato dell'arte classica. In questa il contenuto concreto è *in sé* l'unità di natura umana e divina, un'unità che, proprio perché solo *immediata* ed *in sé*, viene ad adeguata manifestazione in modo immediato e *sensibile*. Il dio greco è per l'intuizione schietta e per la rappresentazione sensibile, quindi la sua forma è la forma corporea dell'uomo, l'ambito della sua potenza e della sua essenza è un ambito individualmente particolare, e di fronte al soggetto è una sostanza e potenza con cui l'interno soggettivo è in unità solo in sé, ma non ha questa unità come interiore sapere soggettivo. Il grado superiore è ora il *sapere* di questa unità *in sé* essente, cosí come la forma

d'arte classica ha questa unità a suo contenuto compiutamente manifestabile nel corporeo. Ma questo elevare l'in sé a sapere autocosciente comporta una differenza immensa. È l'infinita differenza che separa p. es. l'uomo in generale dall'animale. L'uomo è un animale, ma non rimane come in un in sé, nemmeno nelle sue funzioni animali, come fa l'animale, ma ne diviene cosciente, le conosce e le eleva a scienza autocosciente, come accade p. es. per il processo della digestione. Con ciò l'uomo dissolve le barriere della sua immediatezza in sé essente, cosicché, proprio perché *sa* di essere un animale, cessa di esserlo e dà a sé il sapere di sé come spirito. Se in tal modo l'in sé del grado precedente, l'unità di natura umana e divina, viene elevata da unità *immediata* ad unità *cosciente*, il *vero* elemento per la realtà di questo contenuto non è piú l'immediata esistenza sensibile dello spirituale, la figura umana corporea, ma *l'interiorità autocosciente*. Per questo il Cristianesimo, poiché porta a rappresentazione Dio *come spirito*, e non come particolare spirito individuale, ma come *assoluto* in *spirito* e verità, ritorna dalla sensibilità del rappresentare alla interiorità spirituale, facendo di questa e non del corporeo la materia e l'esistenza del contenuto della rappresentazione. Egualmente l'unità della natura umana e divina è un'unità di cui si ha sapere ed a cui è da dare realtà solo ad opera del sapere *spirituale* e *nello spirito*. Il nuovo contenuto cosí acquistato non è perciò legato alla manifestazione sensibile come corrispondente, ma è liberato da questa immediata esistenza, che deve essere posta negativamente, sorpassata e riflessa nella unità spirituale. In tal modo l'arte romantica è l'arte che va oltre se stessa, ma pur sempre entro il proprio ambito e nella forma stessa dell'arte.

Possiamo brevemente soffermarci perciò sul fatto che in questo terzo grado l'oggetto è costituito dalla *libera*

spiritualità concreta, che deve apparire in quanto *spiritualità* per l'*interno spirituale*. L'arte perciò può da un lato lavorare, conformemente all'oggetto sopraddetto, non per l'intuizione sensibile, ma per l'interiorità che concorda con il proprio oggetto semplicemente come con se stessa, per l'intimità soggettiva, per l'*animo*, per il sentimento, che in quanto spirituale si spinge in se stesso alla libertà, e cerca e trova la sua conciliazione solo nello spirito interno. Questo mondo *interno* costituisce il contenuto del romantico, ed esso dovrà essere perciò portato a rappresentazione come tale interno e nella parvenza di questa intimità. L'interiorità celebra il suo trionfo sull'esterno e fa apparire nell'esterno e su di esso questa vittoria, con cui è tolto ogni valore a ciò che appare sensibilmente.

D'altro canto, anche questa forma, come ogni arte, ha bisogno dell'esteriorità per esprimersi. Ma in quanto la spiritualità si è ritirata in se stessa, dall'esterno e dall'immediata unità con esso, l'esteriorità sensibile del configurare diviene perciò inessenziale e caduca come nella forma simbolica, ed in egual modo lo spirito e la volontà soggettivi e finiti vengono presi e raffigurati fin nelle particolarità e arbitrarietà dell'individualità, del carattere, dell'agire, ecc., dell'avvenimento, delle complicazioni ecc. Il lato dell'esistenza esterna è rimesso all'accidentalità ed è abbandonato alle avventure della fantasia, che a suo arbitrio può rispecchiare ciò che esiste *come* esiste, come può anche sconvolgere e distorcere in maniera caricaturale le forme del mondo esterno. Infatti l'esterno non ha piú il suo concetto ed il suo significato in sé ed entro sé, come avveniva nella forma classica, ma nell'animo che trova in se stesso, invece che nell'esterno e nella sua forma di realtà, la propria apparenza e può mantenere o riguadagnare questa conciliazione con sé in

ogni caso, in ogni accidentale per sé configurantesi, in ogni infelicità e dolore, fin nel delitto stesso.

Si ripresenta quindi — come nella forma simbolica — l'indifferenza, l'adeguatezza e la separazione di idea e forma, ma con questa *differenza* essenziale, che nella forma romantica l'idea, la cui manchevolezza arrecava nel simbolo le insufficienze del configurare, deve ora apparire come spirito e animo, in sé *compiuta*, e sulla base di questa superiore compiutezza si sottrae all'unificazione corrispondente con l'esterno, potendo cercare e realizzare la sua vera realtà e apparenza solo in se stessa.

Questo sarebbe in generale il carattere della forma d'arte simbolica, classica e romantica, in quanto carattere dei tre rapporti dell'idea con la sua forma nell'ambito dell'arte. La prima consiste nello sforzarsi, la seconda nel raggiungere, la terza nell'oltrepassare l'ideale quale vera idea della bellezza.

3. *Il sistema delle singole arti*

Per quel che riguarda ora la *terza* parte in rapporto alle altre due, è da dire che essa presuppone il concetto dell'ideale e le forme d'arte generali, essendone solo la realizzazione in un determinato materiale sensibile. Non abbiamo perciò piú da fare con lo sviluppo interno della bellezza artistica secondo le sue fondamentali determinazioni generali, ma abbiamo da considerare come queste determinazioni passano ad esistenza, si differenziano all'esterno e realizzano ogni momento del concetto della bellezza autonomamente per sé come *opera d'arte* e non solo come *forma generale*. Ma giacché sono le differenze proprie, immanenti all'idea della bellezza, che l'arte porta ad esistenza esterna, in questa terza parte, per suddividere

e fissare le *singole arti*, le forme d'arte generali devono parimenti mostrarsi come determinazione fondamentale; ovvero i generi artistici hanno in sé le stesse differenze essenziali che noi abbiamo conosciuto come le forme d'arte generali. Ora, l'oggettività *esterna*, in cui queste forme si trasferiscono mediante un materiale sensibile e quindi *particolare*, fa sí che queste forme *si scindano* autonomamente in determinati modi di realizzazione, le arti particolari, in quanto ogni forma trova il suo carattere determinato anche in un determinato materiale esterno, e nel genere di manifestazione proprio a questo, la propria realizzazione adeguata. D'altro canto quelle forme d'arte, in quanto sono nella loro determinatezza le forme *generali*, oltrepassano la realizzazione *particolare* ad opera di un *determinato* genere d'arte, e acquistano parimenti la loro esistenza mediante le altre arti, sebbene in modo subordinato. Perciò le arti particolari appartengono, da un lato, specificamente ad *una* delle forme d'arte generali e ne formano *l'appropriata* realtà artistica esteriore, dall'altro manifestano nel modo della loro esterna conformazione la totalità delle forme d'arte.

In generale nella terza parte fondamentale abbiamo da fare dunque con il bello artistico, quale si svolge in un *mondo* di bellezza realizzata nelle arti e nelle loro opere. Il contenuto di questo mondo è il bello, ed il vero bello, come abbiamo visto, la spiritualità formata, l'ideale, e piú precisamente lo spirito assoluto, la verità stessa. Questa regione della divina verità rappresentata artisticamente per l'intuizione e il sentimento costituisce il centro dell'intero mondo artistico, come la forma autonoma, libera, divina, che si è appropriata completamente l'esteriorità della forma e della materia, e la porta in sé solo come manifestazione di lei stessa. Poiché qui però il bello si sviluppa come realtà *oggettiva* e quindi si differenzia nella

particolarità autonoma dei singoli lati e momenti, questo centro contrappone a sé i suoi estremi come realizzati in una realtà peculiare. L'uno di questi estremi forma quindi l'*oggettività* ancora *senza spirito*, la semplice recinzione naturale di Dio. Qui l'esteriore è formato come tale da avere il suo fine e il contenuto spirituale non in se stesso ma in altro.

L'altro estremo è invece il divino come interno, come saputo, come l'esistenza *soggettiva* molteplicemente particolarizzata della divinità: la verità, quale è operante e vivente nel senso, nell'animo e nello spirito dei singoli soggetti, e che non rimane effusa nella sua forma esterna, ma ritorna nel singolo interno soggettivo. Perciò il divino come tale è al contempo differente dalla sua pura manifestazione come *divinità*, ed entra cosí nella stessa particolarità appartenente ad ogni singolo sapere, avvertire, intuire, sentire soggettivi. Nell'analogo campo della religione, con cui l'arte nella sua fase piú alta è in connessione immediata, noi cogliamo la stessa differenza in *questo* modo, che per un lato per noi c'è la vita terrestre, naturale nella sua finitezza, ma per l'altro la coscienza fa ad oggetto *Dio*, di fronte a cui cade la differenza di oggettività e soggettività, finché in terzo luogo noi procediamo infine da Dio come tale alla devozione della *comunità*, come a Dio, quale è vivo e presente nella coscienza soggettiva. Queste tre differenze fondamentali si presentano in sviluppo autonomo anche nel mondo dell'arte.

a) La *prima* delle arti particolari con cui dobbiamo incominciare, secondo questa determinazione fondamentale, è la bella *architettura*. Il suo compito consiste nell'elaborare cosí l'estrema natura inorganica, che questa, come mondo esterno conforme all'arte, divenga affine allo spirito. Il suo materiale è il materiale stesso nella sua esteriorità immediata come massa pesante meccanica, le sue

forme rimangono quelle della natura inorganica, ordinate secondo gli astratti rapporti intellettuali della simmetria. Poiché non si può realizzare in questo materiale ed in queste forme l'ideale come spiritualità concreta, e la realtà rappresentata rimane cosí contrapposta all'idea o come esterno impenetrato o soltanto in una relazione astratta, il tipo fondamentale dell'architettura è la forma d'arte *simbolica*. Infatti l'architettura apre solo la strada alla realtà adeguata del dio, e a suo servizio si affatica intorno alla natura oggettiva, per trarla fuori dal ginepraio della finitezza e della deformazione dell'accidente. Con ciò essa spiana il posto per il dio, plasma il suo ambiente esterno, gli costruisce il tempio come luogo per il raccoglimento intimo e per il rivolgersi agli oggetti assoluti dello spirito. Fa sorgere una recinzione per la riunione dei fedeli, come difesa contro la minaccia della tempesta, contro la pioggia, le intemperie e le fiere, e rivela questa volontà di riunirsi in modo conforme all'arte, seppure esteriore. Essa può imprimere al suo materiale ed alla forma di questo piú o meno tale significato, e cioè quanto piú o meno significativa è la determinatezza del contenuto per cui imprende a lavorare, quanto piú concreta o astratta è questa determinazione, quanto piú profondamente è discesa in se stessa o è rimasta oscura e superficiale. Anzi, essa può voler andare per questi riguardi tanto lontano da creare nelle sue forme e nel suo materiale un'adeguata esistenza artistica a quel contenuto; ma in tal caso ha già oltrepassato l'ambito a lei proprio e si affaccia al suo grado superiore, la scultura. Infatti il suo limite consiste nel mantenere lo spirituale come interno di fronte alle proprie forme esteriori e quindi indicare a ciò che è ricco di anima solo come ad altro.

b) Cosí però, ad opera dell'architettura, il mondo esterno inorganico è purificato, ordinato simmetricamente, reso

affine allo spirito, ed ecco pronto il tempio del dio, la casa della sua comunità. In questo tempio si presenta allora *in secondo luogo* il dio stesso, in quanto il lampo dell'individualità piomba sulla massa inerte, la penetra; e la forma infinita, non piú semplicemente simmetrica, dello spirito concentra e dà forma alla corporeità. Questo è il compito della *scultura*. In quanto in essa l'interno spirituale, a cui l'architettura è solo in grado di accennare, si installa nella forma sensibile e nel suo materiale esterno, ed i due lati si plasmano l'un l'altro in modo *tale* che nessuno dei due prevalga, la scultura ha come suo tipo fondamentale la *forma d'arte classica*. Perciò al sensibile non rimane piú per sé nessuna espressione che non sia quella dello spirituale stesso, cosí come a sua volta per la scultura nessun contenuto spirituale è perfettamente rappresentabile, che non sia compiutamente intuibile in modo del tutto conforme, in forma corporea. Infatti ad opera della scultura lo spirito deve restare in immediata unità, quieto e sereno, nella sua forma corporea, e la forma deve essere animata dal contenuto di un'individualità spirituale. Cosí l'esterno materiale sensibile non viene piú elaborato soltanto secondo la sua qualità meccanica, come massa pesante, né nelle forme dell'inorganico, né come indifferente di fronte al colore ecc., ma nelle forme ideali della figura umana, o meglio nella totalità delle dimensioni spaziali. Sotto quest'ultimo riguardo dobbiamo infatti tener fermo al fatto che per la prima volta nella scultura l'interno e lo spirituale vengono ad apparenza nella loro eterna quiete e nella loro autonomia essenziale. A questa quiete ed unità con se stesso corrisponde solo quell'esterno che esso stesso permane ancora, a sua volta, in questa unità e quiete. Ciò è la forma secondo la sua *spazialità astratta*. Lo spirito che la scultura manifesta è lo spirito in se stesso solido, non molteplicemente disperso nel giuoco delle accidentalità e

delle passioni; la scultura perciò non abbandona neanche l'esterno a questa molteplicità dell'apparenza, ma vi coglie solo un lato, l'astratta spazialità nella totalità delle sue dimensioni.

c) Se l'architettura ha eretto il tempio, e la mano dello scultore vi ha collocato la statua del dio, di fronte a questo dio sensibilmente presente, sta nel vasto atrio della sua casa, *in terzo luogo,* la *comunità.* Essa è la riflessione spirituale in sé di quell'esistenza sensibile, la soggettività ed interiorità animante, con cui quindi, tanto per il contenuto dell'arte quanto per il materiale della manifestazione esteriore, la particolarizzazione, la singolarizzazione e la sua soggettività divengono il principio determinante. La solida unità in sé del dio della scultura si frantuma nella molteplicità di interiorità isolate, la cui unità non è sensibile, ma senz'altro ideale. Solo cosí Dio stesso come quest'al di qua e al di là, come tale scambio della sua unità in sé e realizzazione, nel sapere soggettivo e nella sua particolarizzazione, come realizzazione dell'universalità ed unificazione dei molti, è vero spirito: lo spirito nella sua comunità. In questa comunità Dio è sottratto tanto all'astrazione di una indischiusa identità con sé, quanto all'essere immediatamente immerso nella corporeità, secondo come lo manifesta la scultura, ed è elevato nella spiritualità e nel sapere, in questo riflesso che appare essenzialmente interiore e come soggettività. Cosí il contenuto superiore è ora lo spirituale, e proprio come assoluto; ma per mezzo di quella dispersione questo appare al contempo come spiritualità *particolare,* animo particolare, e giacché come cosa fondamentale si presenta non la quiete soddisfatta del Dio in sé, ma la parvenza in generale, l'essere per altro, il manifestare, anche la soggettività piú varia nel suo vivo movimento ed attività come passione, azione ed evento umano, insomma il vasto regno del sentire, volere e

non volere umano, diviene per se stesso oggetto della manifestazione artistica. Conformemente a questo contenuto, l'elemento sensibile dell'arte si è parimenti particolarizzato in se stesso e deve mostrarsi adeguato alla interiorità soggettiva. Tale materiale è dato dal colore, dal suono ed infine dal suono come semplice segno per le intuizioni e le rappresentazioni interne, e noi abbiamo come modi di realizzazione di quel contenuto mediante questo materiale, la pittura, la musica e la poesia. La materia sensibile, poiché appare qui in se stessa particolarizzata e posta idealmente dappertutto, corrisponde al massimo al contenuto spirituale in genere dell'arte, e la connessione di significato spirituale e di materiale sensibile si sviluppa ad una interiorità superiore a quanto non fosse possibile nella architettura e nella scultura. Ma questa è un'unità piú intima che è volta interamente al lato soggettivo e, in quanto forma e contenuto devono particolarizzarsi e porsi idealmente, viene ad essere solo a spese dell'universalità oggettiva del contenuto e della fusione con quel che è immediatamente sensibile.

Come forma e contenuto si elevano all'idealità, abbandonando l'architettura simbolica e l'ideale classico della scultura, cosí queste arti prendono il loro tipo dalla forma d'arte *romantica*, il cui modo di configurare esse sono idonee ad esprimere nella maniera piú adeguata. Esse però sono una totalità di arti, perché il romantico è la forma in sé piú concreta.

La suddivisione interna di questa *terza sfera* delle singole arti va fissata nel modo seguente.

α) La *prima* arte, quella piú prossima alla scultura, è la *pittura*. Essa si serve, come materiale per il suo contenuto e per la configurazione di questo, della visibilità come tale, in quanto questa al contempo si particolarizza in se stessa, cioè arriva a determinarsi come colore. Certa-

mente anche il materiale dell'architettura e della scultura è visibile ed ha colore, ma non è, come nella pittura, il render visibile come tale, quale è la luce in sé semplice, che specificandosi a contatto col suo opposto, lo scuro, ed in unione con questo, diviene colore. Questa visibilità in sé soggettivizzata e idealmente posta non ha bisogno né dell'astrattamente meccanica diversità di massa della materialità pesante, come nell'architettura, né della totalità della spazialità sensibile, quale si mantiene nella scultura, sebbene concentrata e in forme organiche; ma la visibilità ed il render visibile della pittura hanno le loro differenze come piú ideali, come la particolarità dei colori, e l'arte si libera dell'interezza spaziale-sensibile del materiale in quanto si limita alla dimensione della superficie.

D'altro canto anche il contenuto acquista la piú ampia particolarizzazione. Tutto ciò che nel petto umano può trovar posto come sentimento, rappresentazione, fine, e tutto ciò che è ivi suscettibile di tradursi in atto, tutto questo molteplice può costituire il variopinto contenuto della pittura. L'intero regno della particolarità, dal contenuto più alto dello spirito giú fino ai piú isolati oggetti della natura, ha qui il suo posto. Infatti anche la natura finita nelle sue scene e fenomeni particolari può qui presentarsi, solo che un accenno qualsiasi ad un elemento dello spirito li affratelli piú da vicino al pensiero ed al sentimento.

β) La *seconda* arte con cui il romantico si realizza è, di contro alla pittura, la *musica*. Il suo materiale, sebbene sia ancora sensibile, giunge ad una soggettività e particolarizzazione ancor piú profonde. Il porre idealmente il sensibile da parte della musica, va infatti cercato in questo, che essa supera l'indifferente coesistere esteriore dello spazio, la cui parvenza totale la pittura lascia ancora sussistere e a bella posta simula, e lo idealizza

nell'individuale unità del punto. Ma il punto, in quanto tale negatività, è l'eliminazione in sé concreta ed attiva, entro la materialità, come movimento e vibrazione del corpo materiale in se stesso nel suo rapporto a se stesso. Tale idealità iniziale della materia, che non appare piú come spaziale, ma come idealità temporale, è il suono, il sensibile posto negativamente, la cui astratta visibilità si è mutata nell'udibilità, in quanto il suono scioglie l'ideale, per cosí dire, dal suo incatenamento nel materiale. Questa prima intimità ed animazione della materia offre ora il materiale per l'intimità e l'anima ancora indeterminate dello spirito, e fa risuonare e svanire nei suoi suoni l'animo insieme con l'intera scala dei suoi sentimenti e delle sue passioni. In tal modo, come la scultura è il centro tra l'architettura e le arti della soggettività romantica, cosí la musica costituisce a sua volta il punto centrale delle arti romantiche e forma il punto di passaggio tra l'astratta sensibilità spaziale della pittura e l'astratta spiritualità della poesia. La musica, in quanto opposizione di sentimento e interiorità, ha in se stessa di conseguenza, come l'architettura, un rapporto intellettuale di quantità ed al contempo il fondamento di una salda regolarità dei suoni e della loro combinazione.

γ) Noi dobbiamo infine cercare la *terza* manifestazione, la piú spirituale, della forma d'arte romantica nella *poesia*. La sua peculiarità caratteristica risiede nella forza con cui sottomette allo spirito ed alle sue rappresentazioni l'elemento sensibile, da cui già la musica e la pittura hanno incominciato a liberare l'arte. Infatti il suono, l'estremo materiale esterno della poesia, non è piú in essa il sentimento stesso che risuona, ma un *segno* per sé privo di significato, o meglio, il segno della rappresentazione divenuta in sé concreta, e non già solo del sentimento indeterminato e delle sue sfumature e gradazioni.

Il *suono* diviene perciò *parola* come fonema in sé articolato, il cui senso è di significare rappresentazioni e pensieri, in quanto il punto in sé negativo, fino a cui la musica si era spinta, si presenta ora come il punto completamente concreto, come punto dello spirito, come l'individuo autocosciente, che partendo da se stesso associa lo spazio infinito della rappresentazione con il tempo del suono. Ma questo elemento sensibile, che nella musica era ancora immediatamente uno con l'interiorità, è qui disgiunto dal contenuto della coscienza, mentre lo spirito si determina a rappresentazione questo contenuto per sé ed in se stesso e, per esprimere tale rappresentazione, si serve sí del suono, ma solo come un segno privo per sé di valore e contenuto. Il suono può anche essere quindi una semplice lettera dell'alfabeto, poiché ciò che è udibile è, come ciò che è visibile, abbassato a semplice allusione dello spirito. Perciò il vero e proprio elemento di una manifestazione poetica è la *rappresentazione* poetica e l'intuibilità spirituale stessa, e poiché questo elemento è comune a tutte le forme d'arte, cosí la poesia attraversa tutte queste forme e vi si sviluppa autonomamente. La poesia è l'arte universale dello spirito che è divenuto in sé libero, che non è legato per la realizzazione al materiale esterno sensibile, e che si effonde solo nello spazio interno e nel tempo interno delle rappresentazioni e dei sentimenti. Ma proprio in questa fase suprema l'arte va oltre se stessa, in quanto abbandona l'elemento della sensibilizzazione conciliata dello spirito, e dalla poesia della rappresentazione passa nella prosa del pensiero.

Questa sarebbe la totalità delle arti particolari secondo la sua articolazione: l'arte esteriore dell'architettura, quella oggettiva della scultura e quella soggettiva della pittura, musica e poesia. Si sono certo cercate molteplici altre suddivisioni, giacché l'opera d'arte offre tale ricchezza di

lati che, come spesso è accaduto, si può prendere a fondamento della suddivisione ora questo ora quell'altro lato: p. es. il materiale sensibile. In tal caso l'architettura è la cristallizzazione, la scultura la figurazione organica della materia nella sua totalità sensibile-spaziale; la pittura è superfici e linee colorate; mentre nella musica lo spazio in generale passa al punto in sé ripieno del tempo; finché, alla fine, al materiale esterno nella poesia è tolto completamente ogni valore. Oppure si sono concepite queste differenze secondo il loro lato interamente astratto della spazialità e temporalità. Ma una simile astratta particolarità dell'opera d'arte come il materiale si può sí seguire con conseguenza nella sua peculiarità, ma non si può applicare come fondamento ultimo, perché questo stesso lato trae la sua origine da un principio superiore, a cui quindi deve sottomettersi.

Abbiamo visto che tale principio superiore sono le forme d'arte simbolica, classica e romantica, che sono i momenti universali dell'idea della bellezza.

Il rapporto, nella sua forma concreta, di esse con le singole arti, è tale che le arti costituiscono l'esistenza reale delle forme d'arte. Infatti l'*arte simbolica* raggiunge la sua realtà piú conforme e la sua massima applicazione nell'*architettura*, dove essa signoreggia secondo il suo compiuto concetto, e non è ancora ridotta, per cosí dire, a natura inorganica di un'altra arte. Per la *forma d'arte classica*, invece, la *scultura* è l'incondizionata realtà, accettando essa l'architettura solo come recinzione, mentre non è in grado ancora di modellare pittura e musica come forme assolute per il proprio contenuto. Infine la forma d'arte *romantica* si appropria dell'espressione pittorica e musicale in modo autonomo ed incondizionato ed in maniera eguale della rappresentazione poetica; ma la poesia è conforme a tutte le forme del bello e su tutte si distende, per-

ché il suo elemento peculiare è la bella fantasia, e la fantasia è necessaria per ogni produzione della bellezza, qualsiasi forma possa essa avere.

Ciò che dunque le arti particolari realizzano in singole opere d'arte, sono, secondo il concetto, soltanto le forme universali dell'idea della bellezza nel suo dispiegarsi. Come sua esterna realizzazione s'innalza il vasto Pantheon dell'arte, di cui costruttore ed architetto è lo spirito del bello che coglie se stesso, ma che la storia del mondo porterà a compimento solo nel suo sviluppo millenario.

Parte prima

L'idea del bello artistico o l'ideale

Dovendo passare dall'introduzione alla considerazione scientifica del nostro oggetto, dobbiamo in primo luogo indicare brevemente qual è il posto generale del bello artistico nell'ambito della realtà in genere, e quale quello dell'estetica in rapporto ad altre discipline filosofiche, per fissare il punto da cui deve partire una vera scienza del bello.

Potrebbe qui sembrare opportuno dare in primo luogo un ragguaglio dei diversi tentativi di concepire concettualmente il bello, analizzarli ed esprimere su di essi un giudizio. Ma per un lato questo è già accaduto nell'introduzione, per un altro non può un vero procedimento scientifico limitarsi *soltanto* a dare un'occhiata a ciò che altri hanno fatto a torto od a ragione, o limitarsi soltanto ad apprendere da loro. Piuttosto vanno ancora dette poche parole sul fatto che molti sono dell'opinione che il bello non si possa cogliere in concetti, proprio perché tale, per cui rimarrebbe per il pensiero un oggetto inconcepibile. Contro una simile affermazione va qui brevemente obbiettato che, sebbene oggi tutto il vero venga presentato come inconcepibile, mentre sarebbe concepibile solo la finitezza del fenomeno e l'accidentalità temporale, è invece proprio il vero ad essere assolutamente *concepibile*, perché ha a suo fondamento il *concetto* assoluto e piú precisamente l'idea. Ma la bellezza è soltanto un genere determinato di estrinsecazione e rappresentazione del vero e si offre quindi da

tutti i lati al pensiero concettuale, quando questo è realmente provvisto della potenza del concetto. Certamente, in tempi moderni, a *nessun* concetto è andata cosí male come al concetto stesso, al *concetto* in sé e per sé. Infatti, per concetto si è soliti intendere abitualmente una determinatezza ed unilateralità astratte del rappresentare o del pensiero intellettuale, con cui naturalmente né la totalità del vero, né la bellezza in sé concreta possono essere portati concettualmente a coscienza. Infatti la bellezza, come abbiamo già detto e come dopo ancora mostreremo, non è una simile astrazione dell'intelletto, ma è il concetto assoluto in se stesso concreto e, ancor piú determinatamente, è l'idea assoluta nella sua apparenza a se stessa conforme.

Volendo brevemente indicare che cosa sia l'*idea assoluta* nella sua vera realtà, dobbiamo dire che essa è *spirito* e, precisamente, non lo spirito nella sua finita parzialità e limitatezza, ma lo spirito universale infinito ed *assoluto*, che determina da se stesso quel che veramente è il vero. Se interroghiamo la nostra coscienza comune, certamente ci si impone dello spirito questa rappresentazione, che esso è contrapposto alla natura, alla quale allora ascriviamo eguale dignità. Ma in questa giustapposizione e relazione fra la natura e lo spirito come ambiti egualmente essenziali, lo spirito è considerato solo nella sua finitezza e limitatezza, non nella sua infinità e verità. In altri termini, la natura non sta di contro allo spirito assoluto né come suo equivalente, né come suo limite, ma il suo posto è di essere posta da lui, per cui essa diviene un prodotto, a cui manca la potenza di essere limite e barriera. Al contempo, lo spirito assoluto va concepito solo come assoluta attività, e quindi come assoluta differenziazione di sé in se stesso. Ora, questo altro, come ciò che egli differenzia da sé è per un verso proprio la na-

tura, e lo spirito è la bontà di dare, a quest'altro di se stesso, l'intera pienezza della propria essenza. Noi dobbiamo quindi concepire la natura stessa come avente in sé l'idea assoluta, ma essa è l'idea sotto *questa* forma: di essere posta dallo spirito assoluto come l'altro dello spirito. In tal senso noi la chiamiamo un creato. La sua verità perciò è lo stesso ponente, lo spirito come idealità e negatività, in quanto egli si particolarizza e si nega certo in sé, ma questa particolarizzazione e negazione di sé, come *poste da lui* egli parimenti le supera e, invece di avere in ciò un limite ed una barriera, si riunisce, insieme con il suo altro, in libera universalità con se stesso. Questa idealità e infinita negatività costituiscono il profondo concetto della *soggettività* dello spirito. Ma come soggettività lo spirito è in primo luogo solo *in sé* la verità della natura, in quanto non ha ancora formato per se stesso il suo vero concetto. La natura non gli sta perciò di fronte come l'altro *posto da lui*, in cui egli ritorna a se stesso, ma come l'essere altro insuperabile, limitante, a cui lo spirito, in quanto è il soggettivo, rimane in relazione, nella sua esistenza di sapere e volontà, come ad un oggetto trovato, potendo formare a natura solo l'altro lato. In questa sfera rientrano la finitezza dello spirito sia teoretico che pratico, la limitatezza del conoscere e il semplice dover essere nella realizzazione del bene. Anche qui, come nella natura, l'apparenza non è pari alla sua vera essenza, ed abbiamo lo sconcertante spettacolo di abilità, passioni, fini, opinioni, talenti, che si cercano e si sfuggono, che operano l'uno per l'altro e l'uno contro l'altro e s'incrociano, mentre nella loro volontà e nei loro sforzi, nel loro opinare e pensare s'inseriscono, favorendoli o disturbandoli, le piú varie forme del caso. Questo è lo stadio dello spirito solo finito, temporale, contraddittorio e quindi transeunte, insoddisfatto ed infelice. Infatti le

soddisfazioni offerte da questa sfera sono, nella forma della loro finitezza, sempre limitate e meschine, relative ed isolate. Il discernimento, la coscienza, il volere e il pensiero si elevano quindi sopra di esse, ricercando e trovando altrove, nell'infinito e nel vero, la propria vera universalità, unità e soddisfazione. Quest'unità e soddisfazione, a cui la razionalità dello spirito, nel suo premere, innalza la materia della propria finitezza, è allora il vero svelamento di ciò che è il mondo dell'apparenza secondo il suo concetto. Lo spirito coglie la finitezza stessa come il negativo di sé, e si conquista perciò la sua infinità. Questa verità dello spirito finito è lo spirito assoluto. Ma in questa forma lo spirito diviene reale solo come assoluta negatività; egli pone in se stesso la sua finitezza e la supera. Con ciò egli si fa nel suo ambito supremo per se stesso ad oggetto del suo sapere e volere. L'assoluto stesso diviene *Oggetto* dello spirito, in quanto lo spirito procede al grado della *coscienza* e si *differenzia* in sé come *sciente* e, di contro a questo, come *oggetto* assoluto del sapere. Dal punto di vista del precedente stadio della finitezza dello spirito, lo spirito, che viene a sapere dell'assoluto come infinito Oggetto che gli *sta di contro*, è determinato perciò come il *finito* che se ne differenzia. Ma nella superiore considerazione speculativa è lo *spirito assoluto stesso che*, al fine di essere per sé il sapere di se stesso, si differenzia *in sé* e pone con ciò la finitezza dello spirito, entro la quale egli diviene a sé oggetto assoluto del sapere di sé. Egli è cosí spirito assoluto nella sua comunità, l'Assoluto reale come spirito e sapere di sé.

Questo è il punto da cui noi dobbiamo incominciare nella filosofia dell'arte. Infatti, il bello artistico non è né l'*idea logica*, il pensiero assoluto, quale si sviluppa nel puro elemento del pensiero, né viceversa l'*idea naturale*,

ma esso appartiene all'ambito *spirituale*, senza tuttavia arrestarsi alle conoscenze e agli atti dello spirito *finito*. Il regno della bella arte è il regno dello *spirito assoluto*. Che la cosa stia così, si può qui solo accennare. La *dimostrazione* scientifica rientra infatti nelle precedenti discipline filosofiche; nella logica, il cui contenuto è l'idea assoluta come tale, nella filosofia della natura, e nella filosofia delle sfere finite dello spirito. Infatti va mostrato in queste scienze come l'idea logica deve, secondo il proprio concetto, tanto convertirsi nell'esistenza della natura, quanto trarsi fuori da quest'esteriorità allo spirito, e dalla finitezza di questo, di nuovo allo spirito nella sua eternità e verità.

In base a questo stadio, che compete all'arte nella sua vera e suprema dignità, è subito chiaro che l'arte si trova nello stesso ambito della religione e della filosofia. In tutte le sfere dello spirito assoluto, lo spirito si libera dei limiti opprimenti del suo esistere, in quanto dai rapporti accidentali della sua mondanità e dal contenuto finito dei suoi fini ed interessi si dischiude alla considerazione ed alla realizzazione del suo essere in sé e per sé.

1. *Il posto dell'arte in rapporto alla realtà finita*

Possiamo concepire meglio e piú concretamente il posto dell'arte nell'insieme della vita naturale e spirituale nel modo seguente.

Se guardiamo al contenuto totale della nostra esistenza, troviamo già nella nostra coscienza comune la piú grande varietà di interessi e del loro soddisfacimento. In primo luogo il vasto sistema dei bisogni fisici per cui lavorano la estesa cerchia dei mestieri in tutta la loro ampia attività e connessione, il commercio, la navigazione e

le arti tecniche; un gradino piú su troviamo il mondo del diritto, delle leggi, la vita familiare, la divisione in ceti, l'intero comprensivo ambito dello Stato; successivamente il bisogno della religione, che si trova in ogni animo, e che riceve il suo soddisfacimento nella vita ecclesiastica; infine l'attività, molteplicemente suddivisa ed intrecciata, della scienza, l'insieme delle cognizioni e della conoscenza, che in sé tutto abbraccia. Entro questa cerchia si svolgono anche l'attività dell'arte, l'interesse per la bellezza e il soddisfacimento spirituale dato dalle sue produzioni. Si pone qui ora il problema della necessità interna di un simile bisogno, in connessione con i restanti ambiti della vita e del mondo. In primo luogo noi ci troviamo dinanzi queste sfere come in generale soltanto esistenti. Ma secondo l'esigenza scientifica, dobbiamo ora esaminare la loro interna connessione essenziale e la loro reciproca necessità. Infatti, esse non sono soltanto reciprocamente in un rapporto di semplice utilità, ma si completano a vicenda in quanto nell'una cerchia si trovano modi di attività piú alti che nell'altra; perciò quella subordinata urge oltre se stessa, e con un soddisfacimento piú profondo di interessi piú vasti, viene completato ciò che in un ambito precedente non può trovare pieno adempimento. Solo questo dà la necessità di una connessione interna.

Se ci ricordiamo di quel che abbiamo già stabilito intorno al concetto del bello e dell'arte, vi trovammo due punti: da un lato un contenuto, un fine, un significato, dall'altro l'espressione, l'apparenza e la realtà di questo contenuto; ed in terzo luogo, questi lati sono compenetrati cosí l'uno dall'altro, che l'esterno, il particolare, appare esclusivamente come manifestazione dell'interno. Nell'opera d'arte non è presente se non ciò che ha relazione essenziale con il contenuto e lo esprime. Ciò

che noi abbiamo chiamato il contenuto, il significato, è il semplice in sé, è, a differenza dell'esecuzione, la cosa stessa riportata alle sue determinazioni piú semplici, se pur comprensive. Cosí, p. es., il contenuto di un libro può essere indicato con due parole o frasi, e nel libro non vi deve essere niente di piú di quello di cui sono state già date le linee generali nell'indice. Questo semplice, questo tema, per cosí dire, che costituisce la base per l'esecuzione, è l'astratto, mentre l'esecuzione solo è il concreto.

Ma i due lati di quest'opposizione non sono destinati a rimanere l'uno accanto all'altro indifferenti ed esterni — come p. es. ad una figura matematica, un triangolo, un'ellissi, come contenuto in sé semplice, è indifferente la determinata grandezza o colore ecc. dell'apparenza esteriore — ma il significato astratto secondo la sua forma, in quanto contenuto semplice, è in se stesso destinato ad essere eseguito e quindi a farsi concreto. Con ciò si presenta essenzialmente un *dover essere*. Per quanto un contenuto possa valere per se stesso, noi non siamo tuttavia soddisfatti di questa forma astratta ed aspiriamo a qualcos'altro. Si tratta dapprima solo di un bisogno insoddisfatto presente nel soggetto come qualcosa di insufficiente, che si sforza di superarsi e di procedere al soddisfacimento. In questo senso potremmo dire che il contenuto è dapprima *soggettivo*, un qualcosa di solamente interno cui sta di contro l'oggettivo, cosicché ne deriva la esigenza di *oggettivizzare* questo *soggettivo*. Tale opposizione del soggettivo e dell'oggettivo che gli sta di contro, ed egualmente il dovere di superarla è una determinazione assolutamente universale, che attraversa tutto. Già la nostra vita fisica ed ancor piú il mondo dei nostri fini ed interessi spirituali si fondano sull'esigenza di portare ad effetto mediante l'oggettività ciò che in primo luogo è solo soggettivo ed interno, e di trovarsi soddisfatti solo in questa esistenza completa.

In quanto il contenuto degli interessi e dei fini è dapprima presente solo nella forma unilaterale del soggettivo, e la unilateralità è un limite, questa insufficienza si dimostra al contempo come inquietudine, dolore, come qualcosa di *negativo*, che deve superarsi in quanto negativo e quindi si sforza di rimediare a questa avvertita insufficienza, di oltrepassare il limite saputo, pensato. E questo non nel senso che al soggettivo in generale manchi solo l'altro lato, l'oggettivo, ma nel senso della connessione, piú determinata, che questo mancare, nel *soggettivo e per il soggettivo*, è una mancanza ed una negazione *in lui stesso*, che egli si sforza a sua volta di negare. Il soggetto in se stesso, secondo il suo concetto, è infatti il *totale*, e non già l'interno soltanto, ma anche la realizzazione di questo interno all'esterno e entro l'esterno. Se esso soggetto esiste unilateralmente *solo* in una delle due forme, cade nella contraddizione di essere, secondo il suo concetto l'intiero, ma secondo la sua esistenza uno dei lati. Solo superando questa negazione in se stessa, la vita diviene a sé affermativa. Percorrere questo processo di opposizione, concontraddizione e soluzione della contraddizione, è il superiore privilegio di nature viventi: ciò che di per sé è e rimane *solo* affermativo, è e rimane senza vita. La vita procede alla negazione e al dolore che l'accompagna, ed è per se stessa affermazione solo mediante la cancellazione dell'opposizione e della contraddizione. Ma se rimane nella semplice contraddizione senza scioglierla, allora perisce nella contraddizione.

Queste sono le determinazioni, considerate nella loro astrazione, che qui ci servivano.

Il contenuto supremo che il soggettivo è in grado in sé di abbracciare, è, per dirla in breve, la *libertà*. La libertà è la determinazione suprema dello spirito. Essa dapprima, secondo il suo lato del tutto formale, consiste nel

fatto che il soggetto non ha nulla di estraneo, nessun limite e barriera in ciò che gli sta di contro, ma vi ritrova se stesso. Già secondo questa determinazione formale è sparito ogni bisogno ed infelicità, il soggetto è riconciliato con il mondo, in questo trova soddisfacimento ed ogni opposizione e contraddizione è dissolta. Ma, piú precisamente, la libertà ha a suo contenuto il razionale in generale: p. es. l'eticità nell'agire, la verità nel pensiero. Ma in quanto la libertà stessa è dapprima solo soggettiva e non è realizzata, di contro al soggetto sta ciò che non è libero, che è solo oggettivo in quanto è la necessità naturale, e da qui sorge subito l'esigenza di portare a conciliazione tale opposizione. D'altra parte un'opposizione analoga si trova nell'interno e soggettivo stesso. Da un lato alla libertà appartiene ciò che è in se stesso universale ed autonomo, le leggi universali del diritto, del bene, del vero, ecc.; dall'altro vi sono gli impulsi dell'uomo, i sentimenti, le inclinazioni, le passioni e tutto ciò che in sé abbraccia il concreto cuore dell'uomo come singolo. Anche quest'opposizione procede alla lotta, alla contraddizione, ed in questo conflitto sorge allora ogni struggimento, il dolore piú profondo, la pena e l'insoddisfazione in generale. Le bestie vivono in pace con se stesse e con le cose intorno a loro, ma la natura spirituale dell'uomo produce il dualismo e la lacerazione nella cui contraddizione egli s'affanna. Infatti l'uomo non può trattenersi nell'interno come tale, nel puro pensiero, nel mondo delle leggi e della loro universalità, ma ha anche bisogno dell'esistenza sensibile, del sentimento, del cuore, dell'animo, ecc. La filosofia pensa all'opposizione che da qui deriva, quale essa è, nella sua compenetrante universalità e procede al superamento di essa opposizione in modo egualmente *universale*; ma l'uomo, nell'immediatezza della vita tende ad un soddisfacimento *immediato*. Nel modo piú diretto tale soddisfacimento ad opera della dissoluzione

di quell'opposizione è da noi trovato nel sistema dei bisogni sensibili. Fame, sete, stanchezza, mangiare, bere, sazietà, sonno, ecc., sono in questa sfera esempi di tale contraddizione e della sua soluzione. Ma in quest'ambito naturale dell'esistenza umana il contenuto del soddisfacimento è di specie finita e limitata; il soddisfacimento non è assoluto e procede quindi senza posa a sempre nuovi bisogni; il mangiare, il sonno, la sazietà non giovano a nulla, la fame, la stanchezza incominciano di bel nuovo al mattino. Nell'elemento dello spirituale, poi, l'uomo tende al soddisfacimento ed alla libertà nel sapere e nel volere, in conoscenze ed azioni. Colui che non sa, non è libero perché di contro a lui sta un mondo estraneo, un al di là ed un al di fuori da cui dipende, senza che egli abbia fatto per sé questo mondo estraneo e senza quindi che egli sia in esso presso di sé come in ciò che è suo. L'impulso al sapere, la spinta alla conoscenza, dai gradini piú bassi fino al grado supremo della visione filosofica, nasce solo dallo sforzo di superare quel rapporto di non libertà e di appropriarsi il mondo nella rappresentazione e nel pensiero. Viceversa, la libertà nell'agire tende a che la ragione della volontà acquisti realtà. Questa ragione è realizzata dalla volontà nella vita statale. Nello stato organizzato in modo veramente razionale, tutte le leggi ed istituzioni non sono altro che una realizzazione della libertà secondo le sue determinazioni essenziali. Se cosí è, la ragione singola trova in queste istituzioni soltanto la realtà della propria essenza e, quando ubbidisce a queste leggi, procede d'accordo non con qualcosa a lei estraneo, ma solo con ciò che è suo proprio. Spesso certamente si chiama libertà l'arbitrio, ma l'arbitrio è solo la libertà irrazionale, lo scegliere e l'autodeterminarsi non secondo la ragione della volontà, ma secondo impulsi accidentali e la loro dipendenza dal sensibile ed esterno.

I bisogni fisici, il sapere ed il volere umano, dunque, hanno in effetti soddisfacimento nel mondo e dissolvono in modo libero l'opposizione di soggettivo ed oggettivo, di libertà interna e di necessità esistente esternamente. Ma il contenuto di questa libertà e di questo soddisfacimento rimane nondimeno *limitato*, e cosí anche la libertà e il soddisfare se stessi acquistano un lato di *finitezza*. Ma dove vi è finitezza, ivi irrompono sempre l'opposizione e la contradizione e il soddisfacimento non va oltre il relativo. Nel diritto e nella sua realtà, p. es., certamente è riconosciuta la mia razionalità, la mia volontà e la sua libertà, io valgo come persona e sono rispettato come tale; ho proprietà e questa mi deve restare come tale; se essa si trova in pericolo, il tribunale mi fa ottenere giustizia. Ma questo riconoscimento e questa libertà riguardano pur sempre singoli lati relativi e i loro singoli oggetti: questa casa, questa somma di denaro, questo determinato diritto, questa legge, ecc., questa singola azione, questa singola realtà. Ciò che la coscienza ha dinanzi a sé in tali casi, sono singolarità che certamente sono in rapporto reciproco e costituiscono un insieme di relazioni, ma in se stesse sono categorie solo relative e sottoposte a numerose condizioni, nel cui dominio il soddisfacimento può tanto presentarsi momentaneamente, quanto mancare. Certo la vita dello stato come intiero, va oltre, costituisce una totalità in sé completa: il principe, il governo, i tribunali, l'esercito, l'ordinamento della società civile, la socialità ecc., i diritti ed i doveri, i fini e il loro soddisfacimento, i modi di agire prescritti, le prestazioni, con cui questo intiero effettua e conserva la sua salda realtà, — questo intero organismo, in un vero stato, è conchiuso, completo e realizzato in sé. Ma il *principio* stesso, la cui realtà è la vita dello stato, ed in cui l'uomo cerca il proprio soddisfacimento, questo principio dunque, per quanto possa variamente dispie-

garsi nella sua articolazione esterna ed interna, rimane purtuttavia, a sua volta, *unilaterale* ed astratto in se stesso. È soltanto la libertà razionale della *volontà* che vi si esplica; è soltanto lo *stato* — e solo questo *singolo* stato — quindi una sfera *particolare* dell'esistenza e la realtà isolata di questa sfera, ciò in cui la libertà è reale. L'uomo cosí sente che i diritti ed i doveri in questi campi e nel loro mondano e quindi finito modo di esistere, non sono sufficienti: essi hanno bisogno, nella loro oggettività come anche in relazione al soggetto, di una garanzia e sanzione piú alta.

Ciò che, sotto questo rapporto, ricerca l'uomo immerso da tutti i lati nella finitezza, è la regione di una verità piú alta e piú sostanziale, in cui tutte le opposizioni e contraddizioni del finito possano trovare la loro ultima soluzione, e la libertà il suo pieno soddisfacimento. Questa è la regione della verità in se stessa, non del vero relativo. La suprema verità, la verità come tale è la soluzione dell'opposizione e contraddizione suprema. In essa l'opposizione di libertà e necessità, di spirito e natura, di sapere ed oggetto, di legge ed impulso, l'opposizione e la contraddizione in generale, qualsiasi forma possa prendere, *come* opposizione e contraddizione non ha piú valore e potenza. Per mezzo di essa si prova che né la libertà per sé, come soggettiva, separata dalla necessità, è assolutamente un vero, né che parimenti è possibile ascrivere veridicità alla necessità, per sé isolata. La coscienza comune invece non va oltre questa opposizione, e o si dispera nella contraddizione, o la rigetta aiutandosi in un altro modo qualsiasi. Ma la filosofia penetra nel mezzo delle determinazioni contraddittorie, le conosce secondo il loro concetto, cioè come non assolute ma dissolventisi nella loro unilateralità, e le pone nell'armonia ed unità, che è la verità. Compito della filosofia è cogliere questo concetto della ve-

rità. Ora, la filosofia conosce sí il concetto in ogni cosa ed è quindi solo pensiero concettuale, vero; ma una cosa è il concetto, la verità in sé, e un'altra l'esistenza a questa corrispondente o meno. Nella realtà finita le determinazioni appartenenti alla verità appaiono come reciprocamente esterne, come una separazione di ciò che è inseparabile secondo la sua verità. Cosí il vivente è p. es. un individuo, ma come soggetto entra parimenti in opposizione con la natura inorganica che lo circonda. Ora, il concetto contiene sí entrambi questi lati, ma come riconciliati; l'esistenza finita però li separa l'uno dall'altro, ed è quindi una realtà non conforme al concetto ed alla verità. In questo modo il concetto è certo dappertutto; ma il punto che interessa è che il concetto sia anche reale secondo la sua verità in quest'unità, in cui i lati particolari e le opposizioni non sussistono l'un contro l'altro in reale autonomia e saldezza, ma sono solo momenti ideali, riconciliati a libero accordo. Solo la realtà di quest'unità suprema è la regione della verità, della libertà e del soddisfacimento. La vita in questa sfera, questo godimento della verità che come sentimento è beatitudine, come pensiero è conoscenza, può essere da noi indicata in generale come la vita della religione. Infatti la religione è la sfera universale in cui giunge a coscienza nell'uomo l'*unica* totalità concreta come sua propria essenza ed essenza della natura, e in cui solo questa unica vera realtà gli si dimostra come la potenza suprema sul particolare e sul finito, da cui tutto ciò che è altrimenti separato ed opposto viene riportato alla superiore ed assoluta unità.

2. *Il posto dell'arte in rapporto alla religione ed alla filosofia*

L'arte, in quanto si occupa del vero come oggetto assoluto della coscienza, appartiene anch'essa alla sfera assoluta dello spirito, trovandosi perciò per il suo contenuto sul medesimo terreno della religione nel senso specifico del termine, e della filosofia. Infatti, anche la filosofia non ha altro oggetto che Dio ed è cosí essenzialmente teologia razionale e, in quanto al servizio della verità, culto perenne.

Data questa eguaglianza di contenuto, i tre regni dello spirito assoluto si differenziano solo per le *forme* in cui essi portano a coscienza il loro oggetto, l'assoluto.

Le differenze di queste forme risiedono nel concetto stesso dello spirito assoluto. Lo spirito come vero spirito è in sé e per sé, quindi non è un'essenza astratta ed al di là dell'oggettività, ma è, all'interno di questa, il ricordo nello spirito finito dell'essenza di tutte le cose: il finito che coglie se stesso nella sua essenzialità, quindi esso stesso essenziale e assoluto. La *prima* forma, ora, di questa apprensione, è un sapere *immediato* e proprio perciò *sensibile*, un sapere nella forma e figura del sensibile ed oggettivo, in cui l'assoluto viene ad intuizione e sentimento. La *seconda* forma è la coscienza *rappresentante*, la *terza* infine il *libero pensiero* dello spirito assoluto.

a) La forma dell'*intuizione sensibile* appartiene all'*arte*, cosicché l'arte è quella che presenta alla coscienza la verità sotto forma sensibile, anzi, sotto una forma sensibile che ha in questa sua apparenza un senso ed un significato piú alti, piú profondi, ma che non vuole però con il medio sensibile rendere apprendibile il concetto come tale nella sua universalità; poiché proprio l'*unità* di esso con l'apparenza individuale costituisce l'essenza

del bello e della sua produzione ad opera dell'arte. Quest'unità si realizza nell'arte, a dire il vero, *anche nell'elemento della rappresentazione* e non solo in quello dell'esteriorità sensibile, e ciò avviene particolarmente nella poesia. Tuttavia anche in questa, che è la piú spirituale delle arti, è presente l'unione di significato e di configurazione individuale di esso — se pur per la coscienza rappresentante — ed ogni contenuto è colto e rappresentato in modo immediato. In generale va qui subito stabilito che l'arte, avendo a suo oggetto peculiare il vero, lo spirito, non può dare l'intuizione di questo mediante gli oggetti particolari della natura come tali, p. es.: il sole, la luna, la terra, le stelle ecc. Questi sono certamente esistenze sensibili, ma isolate, e prese per sé non danno l'intuizione dello spirituale.

Dando all'arte questo posto assoluto, noi mettiamo esplicitamente da parte la rappresentazione su accennata, secondo cui l'arte può servire per il contenuto piú eterogeneo e per altri interessi ad essa estranei. D'altro canto, la *religione* si serve molto spesso dell'arte per avvicinare al sentimento o per portare ad immagine per la fantasia la verità religiosa, ed in tal caso l'arte è certamente al servizio di una sfera diversa dalla sua. Ma quando l'arte è presente nella sua massima perfezione, è *essa* a possedere proprio nelle sue immagini il genere di esposizione piú essenziale e piú corrispondente al contenuto della verità. Cosí presso i Greci, p. es., l'arte fu la forma piú alta in cui il popolo si rappresentò gli dèi e si diede una coscienza della verità. Perciò i poeti e gli artisti, per i Greci, sono stati i creatori dei loro dèi, cioè gli artisti hanno dato alla nazione la rappresentazione determinata dell'agire, del vivere, dell'operare del divino, dunque il contenuto determinato della religione. E questo non nel senso che tali rappresentazioni e dottrine esistevano già *prima* della poesia

in modi astratti della coscienza come proposizioni religiose e determinazioni del pensiero generali, che poi gli artisti avessero rivestito di immagini ed avvolte esteriormente con l'ornamento della poesia; bensí il modo della produzione artistica fu che quei poeti riuscirono ad elaborare quel che si agitava in loro, *soltanto* nella forma dell'arte e della poesia. In altre fasi della coscienza religiosa, in cui il contenuto religioso si mostra meno accessibile alla manifestazione artistica, l'arte ha, sotto questo rapporto, un campo d'azione piú limitato.

Questo sarebbe l'originario, vero posto dell'arte come supremo interesse dello spirito.

Ma come l'arte ha il suo *prima* nella natura e nella sfera finita della vita, cosí ha pure un *dopo*, cioè un ambito che a sua volta oltrepassa il suo modo di concepire e manifestare l'assoluto. Infatti l'arte ha ancora in se stessa un limite e passa quindi a forme piú alte della coscienza. Questa limitazione determina anche il posto che noi siamo soliti assegnare all'arte nella nostra vita odierna. L'arte non vale piú per noi come il modo piú alto in cui la verità si dà esistenza. Nell'insieme il pensiero presto si è opposto all'arte come rappresentazione sensibilizzatrice del divino; presso gli Ebrei e i Maomettani p. es., perfino presso gli stessi Greci, come si può vedere dalla ferma opposizione di Platone agli dèi di Omero e di Esiodo. Nel progredire dello sviluppo culturale di ogni popolo giunge in generale l'epoca in cui l'arte rimanda oltre se stessa. Gli elementi storici del Cristianesimo, p. es., l'apparizione di Cristo, la sua vita e la sua morte, hanno offerto all'arte e soprattutto alla pittura numerose occasioni di svilupparsi, e la Chiesa stessa ha coltivato o lasciato fare l'arte. Ma quando l'impulso al sapere e alla ricerca ed il bisogno di una spiritualità intima provocarono la Riforma, anche la rappresentazione reli-

giosa fu allontanata dall'elemento sensibile e ricondotta all'interiorità dell'animo e del pensiero. In questo modo il *dopo* dell'arte consiste nel fatto che è innato allo spirito il bisogno di esser soddisfatto solo del proprio interno, come della vera forma della verità. L'arte ai suoi inizi lascia ancora sussistere un che di misterioso, un presentimento pieno di mistero, uno struggimento, perché le sue produzioni non hanno ancora completamente tratto per l'intuizione immaginativa tutto il loro contenuto. Ma se il contenuto compiuto è compiutamente venuto a rilievo in forme artistiche, lo spirito lungimirante ritorna da questa oggettività, allontanandola da sé, nel suo interno. Quest'epoca è la nostra. Si può, sí, sperare che l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di piú, ma la sua forma ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito. E per quanto possiamo trovare eccellenti le immagini degli dèi greci, e vedere degnamente e perfettamente raffigurati il Padreterno, Cristo e Maria, tuttavia questo non basta piú a farci inginocchiare.

b) L'ambito successivo che sorpassa il regno dell'arte è quello della religione. La *religione* ha come forma della propria coscienza la *rappresentazione*, in quanto l'assoluto è trasferito dall'oggettività dell'arte nell'interiorità del soggetto, ed ora è dato in modo soggettivo per la rappresentazione, cosí che cuore ed animo, in generale la soggettività interna, divengono un momento fondamentale. Possiamo caratterizzare questo progredire dall'arte alla religione, col dire che per la coscienza religiosa l'arte è solo l'*uno* dei lati. Se infatti l'opera d'arte presenta in modo sensibile la verità, lo spirito come oggetto, e concepisce questa forma dell'assoluto come quella conforme, la religione vi aggiunge la devozione dell'interno che si rapporta all'oggetto assoluto. Infatti la devozione non appartiene all'arte come tale. Essa nasce solo dal fatto

che ora il soggetto fa penetrare nell'animo proprio ciò che l'arte rende oggettivo come sensibilità esterna, identificandovisi il soggetto in modo che questa presenza *interna* nella rappresentazione e intimità del sentimento, diviene l'elemento essenziale per l'esistenza dell'assoluto. La devozione è il culto della comunità nella sua forma piú pura, piú interiore, piú soggettiva; un culto, in cui l'oggettività è per cosí dire divorata e digerita, e il suo contenuto, privo ora di questa oggettività, è divenuto proprietà del cuore e dell'animo.

c) La *terza forma*, infine, dello spirito assoluto è la *filosofia*. Infatti la religione, in cúi Dio è dapprima per la coscienza un oggetto esterno, poiché si deve prima apprendere che cosa è Dio e come si è rivelato e si rivela, si riversa poi nell'elemento dell'interno, spinge e riempie la comunità; ma l'interiorità della devozione dell'animo e della rappresentazione non è la forma piú alta dell'interiorità. È il libero *pensiero* che va riconosciuto come questa forma purissima del sapere; in esso la scienza si porta a coscienza l'identico contenuto, divenendo quindi il culto al massimo spirituale di appropriarsi e di sapere concettualmente mediante il pensiero ciò che altrimenti è soltanto contenuto di sentimento o rappresentazione soggettivi. In tal modo nella filosofia sono unificati i due lati dell'arte e della religione: l'*oggettività* dell'arte, che qui ha certamente perduto la sensibilità esterna, ma ha trovato il compenso nella forma suprema dell'oggettivo, nella forma del *pensiero*, e la *soggettività* della religione, che è purificata a soggettività del *pensiero*. Infatti il pensiero è da un lato la soggettività piú intima, piú propria; e il vero pensiero, l'idea, è contemporaneamente la piú oggettiva ed effettuale universalità che può cogliersi nella sua propria forma solo nel pensiero.

Questi accenni sulla differenza di arte, religione e scienza, ci devono qui bastare.

Il modo sensibile della coscienza è il primo per gli uomini, e perciò anche i primi gradini della religione furono una religione dell'arte e della sua rappresentazione sensibile. Solo nella religione dello spirito, Dio, in quanto spirito, è ora saputo anche in un modo piú alto, piú corrispondente al pensiero, con il che si è nel contempo provato che la manifestazione della verità in forma sensibile non è veramente appropriata allo spirito.

3. *Suddivisione*

Giacché ora onosciamo il posto che l'arte occupa nell'ambito dello spirito e quello occupato dalla filosofia dell'arte tra le particolari discipline filosofiche, dobbiamo esaminare in questa parte generale per prima cosa l'*idea universale* del bello artistico.

Per giungere all'idea del bello artistico nella sua totalità, dobbiamo percorrere di nuovo queste tre fasi:

la *prima* si occupa del *concetto del bello in generale*;

la *seconda* del *bello naturale*, le cui manchevolezze mostreranno la necessità *dell'ideale* in quanto *bello artistico*;

la *terza* fase ha come oggetto della considerazione *l'ideale nel suo realizzarsi* in quanto sua *rappresentazione artistica* nell'*opera d'arte*.

Capitolo primo

Concetto del bello in generale

1. *L'idea*

Chiamammo il bello l'*idea* del bello. Ciò va inteso nel senso che il bello deve essere concepito come idea, anzi come idea in una forma determinata, come *ideale*. Ora l'idea, in generale, è nient'altro che il concetto, la realtà del concetto e l'unità di entrambi. Infatti il concetto come tale non è ancora l'idea, sebbene concetto ed idea siano spesso usati in modo promiscuo; soltanto il concetto presente nella sua realtà, e posto in unità con essa, è idea. Questa unità tuttavia non può essere rappresentata come una semplice *neutralizzazione* di concetto e realtà in modo che entrambi perdano la loro peculiarità e qualità, come la potassa e l'acido si neutralizzano nel sale, in quanto hanno reciprocamente smussato la loro opposizione. Al contrario, in quest'unità, dominante resta il concetto. Infatti esso è già in sé, per sua propria natura, quest'identità, producendo quindi da se stesso la realtà come la sua propria realtà, in cui esso dunque non rinuncia a niente di sé, poiché la realtà è il suo autosviluppo, ma vi realizza solo se stesso, il concetto, rimanendo quindi in unità con sé nella sua oggettività. Quest'unità del concetto e della realtà è la definizione astratta dell'idea.

Per quanto spesso si è fatto uso della parola idea nelle teorie dell'arte, vi sono stati tuttavia intenditori d'arte di gran pregio, che si sono mostrati particolarmente ostili

all'uso di questo termine. Il piú recente ed interessante esempio del genere è la polemica del signor von Rumohr nelle sue *Ricerche Italiane*. Questa polemica parte dall'interesse pratico per l'arte e non riguarda in nessun modo ciò che noi chiamiamo idea. Infatti il signor von Rumohr, ignorando ciò che la filosofia moderna chiama idea, scambia questa con una rappresentazione indeterminata e con l'ideale astratto e privo di individualità di note teorie e scuole estetiche, in opposizione alle forme naturali determinatamente e compiutamente espresse rispetto alla loro verità, che egli contrappone all'idea e all'ideale astratto che l'artista si foggerebbe da sé. Produrre artisticamente secondo queste astrazioni è certamente sbagliato, ed altrettanto insufficiente di quando il pensatore pensa secondo rappresentazioni indeterminate e si arresta nel suo pensare ad un contenuto meramente indeterminato. Ma ciò che *noi* abbiamo indicato con il termine idea, è, per ogni rapporto, esente da questo rimprovero, giacché l'idea è assolutamente in sé concreta, è una totalità di determinazioni, ed è bella solo in quanto immediatamente una con l'oggettività ad essa conforme.

Il signor von Rumohr, secondo quanto dice nelle sue *Ricerche Italiane*, vol. I, pp. 145-146, ha trovato: "che la bellezza, nel senso piú generale, e, se si vuole, moderno, comprende tutte le qualità delle cose che sollecitano e soddisfano la vista o che per mezzo di questa ben dispongono l'anima ed allietano lo spirito." Queste qualità devono a loro volta dividersi in tre specie "di cui una opera soltanto sull'occhio, la seconda sul senso proprio dei rapporti spaziali — presupposto come innato nell'uomo — mentre la terza opera prima sull'intelletto e poi, mediante la conoscenza, sul sentimento." Questa terza importantissima determinazione deve fondarsi (p. 144) su forme "che, essendo interamente indipendenti dal piacere sen-

sibile e dalla bellezza della misura, provocano un certo piacere etico spirituale che, in parte, nasce dalla piacevolezza delle rappresentazioni suscitate" (si tratta bene delle rappresentazioni etico-spirituali?) "in parte anche direttamente dal diletto che la semplice attività di un chiaro conoscere trae immancabilmente con sé."

Queste sono le determinazioni fondamentali che questo profondo conoscitore da parte sua avanza in rapporto al bello. Per un certo grado di cultura potrebbero anche bastare, ma filosoficamente non possono in nessun modo soddisfare. Infatti essenzialmente questa considerazione significa solo questo, che la vista o lo spirito, o anche l'intelletto sono *allietati*, che il sentimento è stimolato, che un piacere è suscitato. Il tutto si aggira intorno a questo piacevole suscitare. Ma già Kant ha posto fine a questa riduzione dell'effetto del bello al sentimento, al gradevole, al piacevole, in quanto egli va già oltre la sensazione del bello.

Se noi da questa polemica ritorniamo alla considerazione dell'idea, la quale quindi non è stata oppugnata, troviamo in essa, come vedemmo, l'*unità* concreta di *concetto* ed *oggettività*.

a) Per ciò che riguarda la natura *del concetto come tale*, questo non è in se stesso l'*unità astratta* di contro alle *differenze della realtà*, ma come concetto esso è già l'unità di determinatezze differenti e quindi totalità concreta. Le rappresentazioni di uomo, di blu, ecc., sono da chiamare dapprima non concetti, ma rappresentazioni astrattamente generali, che divengono concetto solo quando si è mostrato che contengono lati differenti in unità: perché quest'unità in se stessa determinata costituisce il concetto, come p. es. la rappresentazione di "blu" quale colore ha a suo concetto l'unità, anzi l'unità specifica di chiaro e scuro, e la rappresentazione "uomo"

abbraccia l'opposizione di sensibilità e ragione, di corpo e spirito, mentre l'uomo però non è solo composto da questi lati come componenti indifferenti, ma li possiede secondo il concetto in un'unità concreta, mediata. Ma il concetto è in tal grado assoluta unità delle sue determinatezze, che queste non sono niente per se stesse e non possono realizzarsi ad autonomo isolamento, con il che uscirebbero dalla loro unità. Perciò il concetto contiene tutte le sue determinatezze nella forma di questa loro *ideale* unità ed universalità, che costituisce la sua *soggettività* a differenza dal reale e dall'oggettivo. Per es. l'oro è di peso specifico, di colore, determinati, si comporta in modo particolare di fronte ad acidi di vario genere. Queste sono determinatezze diverse, che tuttavia sono senz'altro in unità. Infatti ogni piú sottile particella di oro le contiene in inseparabile unità. Per noi esse sono l'una fuori dell'altra, ma in sé, secondo il loro concetto, sono in unità inseparata. Le differenze che il vero concetto ha in sé hanno un'identità egualmente priva di autonomia. Un esempio piú preciso ci viene offerto dalla rappresentazione propria dell'io autocosciente in generale. Infatti, ciò che noi chiamiamo anima e piú precisamente Io, è il concetto stesso nella sua libera esistenza. L'Io contiene in sé un gran numero di rappresentazioni e di pensieri diversissimi, vi è in lui un mondo di rappresentazioni, ma questo contenuto infinitamente molteplice, in quanto è nell'Io, rimane interamente incorporeo ed immateriale, e, per cosí dire, compresso in quest'unità ideale, come la pura parvenza completamente trasparente dell'Io in se stesso. Questo è il modo in cui il concetto contiene in unità ideale le sue differenti determinazioni.

Le piú dirette determinazioni concettuali ora, che appartengono al concetto secondo la sua natura, sono l'*universale*, il *particolare* e il *singolo*. Ognuna di queste deter-

minazioni, presa per sé, sarebbe una semplice astrazione unilaterale, ma esse non sono presenti nel concetto di questa unilateralità, giacché esso costituisce la loro *unità* ideale. Il concetto perciò è l'*universale*, che da un lato si nega a determinatezza e *particolarizzazione* ad opera propria, e dall'altro viene a *togliere* questa particolarità come negazione dell'universale. Infatti l'universale, nel particolare, che costituisce solo i lati particolari dell'*universale stesso*, non giunge ad un assolutamente altro, e ricrea quindi nel particolare la sua unità con se stesso come universale. In questo ritorno a sé, il concetto è negazione infinita; negazione non verso altro, ma autodeterminazione, in cui esso rimane unità affermativa che si rapporta solo a se stessa. Cosí esso è la vera *singolarità*, come l'universalità che nelle sue particolarità coincide solo con se stessa. Come esempio supremo di questa natura del concetto può valere ciò che abbiamo accennato brevemente sopra intorno all'essenza dello spirito.

Per mezzo di quest'infinità in sé, il concetto è in se stesso già totalità. Infatti esso è l'unità con sé nell'essere altro, e quindi è ciò che è libero, che ha ogni negazione solo come autodeterminazione e non come limitazione estranea ad opera di altro. Ma il concetto, come questa totalità, contiene già tutto ciò che la realtà come tale porta ad apparenza e che l'idea riconduce all'unità mediata. Coloro che credono che l'idea sia qualcosa di interamente diverso e di particolare nei riguardi del concetto, non conoscono la natura né dell'idea, né del concetto. Ma il concetto si distingue al contempo dall'idea per il fatto che esso è la particolarizzazione solo in astratto, poiché la determinatezza, in quanto contenuta nel concetto, rimane ferma nell'unità e nell'universalità ideale, che è l'elemento del concetto.

Ma allora il concetto stesso rimane ancora nell'unilate-

ralità ed è affetto da questa manchevolezza, che, pur essendo in se stesso la totalità, tuttavia concede il diritto ad un libero sviluppo solo al lato dell'unità e dell'universalità. Ma poiché questa unilateralità è inadeguata all'essenza propria al concetto, il concetto secondo il proprio concetto la toglie. Egli si nega come questa ideale unità e universalità e fa ora uscire fuori ad *oggettività* reale ed autonoma ciò che quella unità e universalità racchiudevano in sé in ideale soggettività. Il concetto con la sua propria attività si pone come l'*oggettività*.

b) L'oggettività considerata per sé non è quindi nient'altro che la *realtà del concetto*, ma il concetto in forma di autonoma particolarizzazione e *reale differenziazione* di tutti i momenti, di cui il concetto in quanto soggettivo era l'unità ideale.

Ma poiché è solo il *concetto* che deve darsi esistenza e realtà nell'oggettività, questa dovrà portare a realtà in lei stessa il *concetto*. Ma il concetto è l'*unità ideale* mediata dei suoi momenti particolari. Quindi l'unità ideale e conforme al concetto, delle particolarità, deve parimenti, entro la sua reale differenza, restaurarsi in esse. Come la particolarità reale, anche la sua unità mediata ad idealità deve esistere in esse. Questa è la potenza del concetto che non rinunzia né perde la sua universalità nella dispersa oggettività, ma rivela questa sua unità proprio mediante e nella realtà. Infatti, il suo concetto vero e proprio è di conservare nell'altro da sé l'unità con sé. Solo cosí il concetto è la reale e vera totalità.

c) Questa totalità è l'*idea*. Essa infatti non è soltanto l'unità ideale e la soggettività del concetto, ma ne è egualmente l'oggettività; l'oggettività però, che non si contrappone al concetto come un mero opposto, bensí l'oggettività in cui il concetto si riferisce come a se stesso. L'idea secondo entrambi i lati del concetto soggettivo e oggettivo

è un intiero, ma al contempo è l'accordo eternamente realizzantesi e realizzato, e l'unità mediata di queste totalità. Solo cosí l'idea è la verità, tutta la verità.

2. *L'esistenza dell'idea*

Ogni esistente ha quindi verità solo in quanto è un'esistenza dell'idea. Infatti l'idea soltanto è quel che è veramente reale. Ciò che appare non è infatti vero per il fatto che ha esistenza interna o esterna ed è in generale realtà, ma solo per il fatto che questa realtà corrisponde al concetto. Solo allora l'esistenza ha realtà e verità. E verità, non già nel senso *soggettivo*, che un'esistenza si mostra conforme alle *mie* rappresentazioni, ma nel significato *oggettivo*, che l'Io o un oggetto esterno, un'azione, un'avvenimento, una situazione realizza nella propria realtà il concetto stesso. Se manca questa identità, l'esistente è solo un'apparenza in cui si oggettivizza, al posto del concetto totale, solo un qualsiasi suo lato astratto, che, rendendosi autonomo in sé di contro la totalità e l'unità, può immiserirsi fino ad essere opposizione al vero concetto. Cosí, solo la realtà conforme al concetto è una vera realtà, e vera proprio perché l'idea stessa viene ad esistenza in essa.

3. *L'idea del bello*

Se abbiamo detto che la bellezza è idea, *bellezza* e *verità* sono per un verso *la stessa cosa*. Il bello cioè non può non essere vero in se stesso. Ma piú in particolare il vero si *differenzia* parimenti dal bello. *Vera* infatti è l'idea quale essa è ed è pensata in quanto idea, secondo il suo in sé ed il suo principio universale. In tal caso non la sua

esistenza sensibile ed esterna, ma in questa solo l'*idea universale* è per il pensiero. Tuttavia l'idea deve anche realizzarsi esternamente ed acquistare una determinata esistenza attuale come oggettività naturale e spirituale. Il vero che è come tale, esiste anche. In quanto ora esso è immediatamente per la coscienza in questa sua esistenza esteriore ed il concetto rimane immediatamente in unità con la sua apparenza esterna, l'idea non solo è vera, ma è anche *bella*. Il *bello* si determina perciò come la *parvenza* sensibile dell'idea. Infatti il sensibile ed oggettivo in generale non conserva nella bellezza un'autonomia in sé, ma deve rinunziare all'immediatezza del suo *essere*, poiché questo essere è solo esistenza ed oggettività del concetto, ed è posto come una realtà che porta il *concetto* ad unità con la sua oggettività, e quindi in questa esistenza oggettiva, che vale solo come parvenza del concetto, porta a manifestazione l'idea stessa.

a) Per questo motivo è quindi impossibile all'intelletto cogliere la bellezza, giacché l'intelletto, invece di spingersi fino a quella unità, non fa che mantenerne le differenze, in una separazione autonoma, proprio perché la realtà è per esso qualcosa di interamente diverso dall'idealità, il sensibile qualcosa di interamente diverso dal concetto, l'oggettivo qualcosa di interamente diverso dal soggettivo, e simili opposti non devono essere uniti. Cosí l'intelletto si arresta sempre al finito, all'unilaterale ed al non vero. Il bello invece è in se stesso *infinito* e libero. Infatti sebbene possa avere un contenuto particolare e perciò limitato, tuttavia questo contenuto deve apparire nella sua esistenza come totalità in sé infinita e come *libertà*, in quanto il bello è sempre il concetto, che non si contrappone alla sua oggettività né si pone quindi nell'opposizione di finitezza e astrazione unilaterali contro di questa, ma coincide con la sua oggettività, e con

questa immanente unità e compiutezza è in sé infinito. In egual modo il concetto, animando la sua esistenza reale entro tale esistenza stessa, in questa oggettività è *presso se* stesso libero. Infatti il concetto non permette all'esistenza esterna nel bello di seguire leggi proprie per se stessa, ma determina da sé l'articolazione e la forma in cui appare, e le quali come accordo del concetto con se stesso nella sua esistenza costituiscono appunto l'essenza del bello. Ma il legame e la potenza dell'accordo sono la soggettività, l'unità, l'anima, l'individualità.

b) Perciò il bello, se lo consideriamo in relazione allo spirito *soggettivo*, non è né per l'intelligenza senza libertà che permane nella sua *finitezza*, né per la finitezza del volere.

Noi, in quanto intelligenza finita, sentiamo gli oggetti interni ed esterni, li osserviamo, li avvertiamo sensibilmente, li facciamo giungere alla nostra intuizione, rappresentazione, persino alle astrazioni del nostro intelletto pensante, che dà loro la forma astratta dell'universalità. La finitezza e la non libertà consistono qui nel fatto che le cose sono presupposte come autonome. Noi quindi ci regoliamo secondo le cose, le lasciamo fare, e accettiamo che le nostre rappresentazioni ecc. siano dominate dalla fede nelle cose, in quanto convinti di apprendere gli oggetti esattamente, solo quando ci comportiamo passivamente e limitiamo tutta la nostra attività al lato formale della attenzione e della astensione negativa dalle nostre immaginazioni, opinioni preconcette, e pregiudizi. Con questa unilaterale libertà degli oggetti è posta immediatamente la non libertà dell'apprensione soggettiva. Infatti per questa il contenuto è *dato*, e al posto di un'autodeterminazione soggettiva subentra il semplice ricevere e percepire l'esistente, quale esiste come oggettività. La verità

deve essere raggiunta solo con la sottomissione della soggettività.

La stessa cosa si verifica, sebbene in senso *inverso*, col *volere* finito. Qui gli interessi, i fini, le intenzioni risiedono nel *soggetto*, che li vuol far valere contro l'essere e le qualità delle cose. Infatti la sua decisione può essere eseguita solo in quanto egli annienta gli oggetti o almeno li muta, li elabora, li forma, elimina le loro qualità o li fa agire gli uni sugli altri, p. es. l'acqua sul fuoco, il fuoco sul ferro, il ferro sul legno ecc. Ora sono dunque le cose ad esser derubate della loro autonomia, in quanto il soggetto le mette al suo servizio e le considera e le tratta come *utili*: cioè come oggetti, che hanno il loro concetto e il loro fine non in sé ma nel soggetto, cosicché la loro relazione, che è relazione di utilità, ai fini soggettivi costituisce la loro essenza peculiare. Soggetto e oggetto hanno reciprocamente scambiato il loro ruolo. Gli oggetti sono divenuti non liberi, i soggetti sono divenuti liberi.

Ma in effetti, in entrambi i rapporti, *entrambi* i lati sono finiti ed unilaterali e la loro libertà è una libertà semplicemente presunta.

Il *soggetto* nel rapporto *teoretico* è finito e non libero ad opera delle cose, di cui è presupposta l'autonomia; nel rapporto *pratico* è finito e non libero ad opera dell'unilateralità, della lotta e dell'interna contraddizione dei fini e degli impulsi e passioni provocati dall'esterno, e parimenti ad opera della resistenza, mai interamente dimessa, degli oggetti. Infatti la separazione e l'opposizione dei due lati, degli oggetti e della soggettività, costituiscono in questo rapporto il presupposto e sono considerate come il suo vero concetto.

La medesima finitezza e mancanza di libertà riguarda l'*oggetto* in entrambi i rapporti. In quello *teoretico* la sua autonomia, sebbene presupposta, è soltanto una libertà ap-

parente. Infatti l'oggettività come tale, *è* soltanto, senza che il suo concetto come unità e universalità soggettiva sia entro di essa *per essa*. Esso è fuori dall'oggettività. Ogni oggetto quindi, in questa esteriorità del concetto, esiste come semplice particolarità, che con la sua varietà è volta verso l'esterno ed appare esposta, in rapporti infinitamente multilaterali, al sorgere, mutare, subir violenza e sparire ad opera di altri. Nel rapporto *pratico* questa dipendenza viene posta espressamente come tale, e la resistenza delle cose alla volontà rimane relativa, senza avere in sé la potenza di una autonomia ultima.

c) Ma la considerazione e l'esistenza degli oggetti come *belli* è l'unificazione dei due punti di vista, in quanto essa toglie l'unilateralità di entrambi sia in rapporto al soggetto che al suo oggetto, e quindi la loro finitezza e mancanza di libertà.

Infatti, dal lato del rapporto *teoretico*, l'*oggetto* non è semplicemente considerato come singolo oggetto esistente, che ha quindi il suo concetto soggettivo fuori della sua oggettività e che nella sua realtà particolare variamente trascorre e si disperde, in rapporti esterni, secondo le piú diverse direzioni; ma l'oggetto *bello* fa apparire come realizzato nella sua esistenza il proprio concetto, mostrando in lui stesso l'unità e la vitalità soggettive. Perciò l'oggetto ha ripiegato in sé la tendenza verso l'esterno, ha eliminato la dipendenza da altro e trasformato, per la considerazione, la sua non libera finitezza in libera infinità.

Ma l'Io in riferimento all'oggetto cessa parimenti di essere soltanto l'astrazione della attenzione, dell'intuire sensibile, dell'osservare e del dissolvere le singole intuizioni e osservazioni in pensieri astratti. In questo oggetto esso diviene in se stesso concreto in quanto fa per sé l'unità del concetto e della realtà, e l'unificazione, nella loro con-

crezione, dei lati che finora erano separati in Io ed oggetto ed erano quindi astratti.

Parimenti, riguardo al rapporto *pratico*, di fronte alla considerazione del bello, il desiderio, come si è visto diffusamente sopra, si ritrae; il soggetto elimina i suoi fini verso l'oggetto e considera questo come autonomo in sé, come autofine. Cosí si dissolve la relazione semplicemente finita dell'oggetto, nella quale l'oggetto serviva come strumento d'esecuzione utile a fini esteriori e, contro la loro realizzazione, o si opponeva in modo privo di libertà o era costretto ad assumersi il fine estraneo. Al contempo è sparito anche il rapporto non libero del soggetto pratico, poiché questo non si differenzia piú in intenzioni soggettive, ecc., e loro materiale e mezzo, restando rispetto alla realizzazione di intenzioni soggettive nella relazione finita del semplice dover essere, ma ha d'innanzi a sé il concetto e il fine completamente realizzati.

Per questo la considerazione del bello è di specie liberale, un lasciar fare gli oggetti come in sé liberi ed infiniti, e non il voler possederli ed il servirsene come utili per bisogni e intenzioni finiti, cosicché anche l'oggetto come bello non appare né oppresso e costretto da noi, né combattuto e vinto dalle restanti cose esterne.

Infatti secondo l'essenza del bello, nell'*oggetto bello*, sia il suo concetto, il suo fine e la sua anima che la sua esterna determinatezza, molteplicità e realtà in generale devono apparire come operanti da se stessi e non ad opera di altri, avendo esso verità, come abbiamo visto, solo come unità ed accordo immanenti dell'esistenza determinata e dell'autentica essenza e concetto. Giacché poi il concetto stesso è il concreto, anche la sua realtà appare assolutamente come una formazione completa, le cui singole parti si mostrano del pari idealmente animate ed unite. Infatti l'accordo di concetto ed apparenza è compene-

trazione completa. Quindi la forma e figura esterna non rimane separata dalla materia esterna o impressale meccanicamente per altri fini, ma appare come la forma configurantesi ed immanente alla realtà secondo il suo concetto. Infine, per quanto i lati, le parti, i membri particolari dell'oggetto bello si accordino ad unità ideale e lascino apparire questa unità, tuttavia l'accordo deve essere in loro visibile solo in modo da conservare l'un di fronte all'altro la parvenza di una libertà autonoma; cioè essi non devono avere un'unità *soltanto* ideale come nel *concetto in quanto tale*, ma devono anche mettere in evidenza il lato di una realtà autonoma. Entrambi gli aspetti devono essere presenti nell'oggetto bello: la *necessità*, posta dal concetto, del riscontro reciproco dei lati particolari, e la parvenza della loro *libertà* come parti risultanti per sé e *non solo* per l'*unità*. Necessità come tale è la relazione di lati che sono reciprocamente, secondo la loro essenza, cosí incatenati che con l'uno è posto immediatamente l'altro. Questa necessità non può certo mancare negli oggetti belli, ma non deve presentarsi sotto forma di necessità in se stessa, bensí deve invece nascondersi dietro la parvenza di un'accidentalità non intenzionale. Se no le reali parti particolari perdono il loro stato, di esistere anche in virtú della propria realtà, ed appaiono solo al servizio della loro unità ideale, a cui rimangono sottomessi astrattamente.

Con questa libertà ed infinità che il concetto del bello, come anche l'oggettività bella e la sua considerazione soggettiva portano in sé, la sfera del bello è sottratta alla relatività dei rapporti finiti ed è innalzata nel regno assoluto dell'idea e della sua verità.

Capitolo secondo

Il bello naturale

Il bello è l'idea come unità immediata del concetto e della sua realtà, ma l'idea nella misura in cui questa sua unità esiste immediatamente sotto parvenza sensibile e reale.

Ora, l'esistenza piú diretta dell'idea è la *natura*, e la prima bellezza è la *bellezza naturale.*

A. Il bello naturale come tale

1. *L'idea come vita*

Nel mondo naturale dobbiamo fare subito una distinzione in rapporto alla maniera in cui il concetto, per essere come idea, acquista esistenza nella sua realtà.

a) *In primo luogo*, il concetto si immerge immediatamente tanto nell'oggettività, che esso non viene ad apparire come unità soggettiva ideale stessa, ma è trapassato interamente e senz'anima nella materialità sensibile. Di tal genere sono i corpi *particolari* isolati, solo meccanici e fisici. Per es. un metallo è sí in se stesso una molteplicità di qualità meccaniche e fisiche, ma ogni particella lo è in sé in egual modo. Ad un simile corpo manca tutto: un'articolazione totale la quale faccia sí che ognuna delle differenze acquisti per sé una particolare esistenza mate-

riale, quanto gli manca la negativa unità ideale di queste differenze, che si annunzi come animazione. La differenza è solo una pluralità astratta, e l'unità è l'unità indifferente dell'eguaglianza delle medesime qualità.

Questo è il primo modo di esistere del concetto. Le sue differenze non ottengono alcuna esistenza autonoma e la sua unità ideale non compare come ideale; perciò tali corpi isolati sono in se stessi esistenze astratte e manchevoli.

b) *In secondo luogo*, invece, nature piú alte lasciano libere le differenze del concetto, cosicché ognuna esiste per se stessa fuori dell'altra. Solo qui si mostra la vera natura dell'oggettività. In altri termini l'oggettività è appunto quest'autonomo disgiungersi delle differenze del concetto. Ora, a questo grado, il concetto si fa valere in questo modo che, essendo la totalità delle sue determinatezze a farsi reale, i corpi particolari si uniscono *in unico e medesimo sistema*, quantunque ognuno abbia per sé autonomia di esistenza. Di questo genere è p. es. il sistema solare. Il sòle, le comete, la luna e i pianeti, appaiono da un lato come corpi celesti autonomi, differenti l'uno dall'altro; ma dall'altro essi sono quel che sono, solo per il loro posto determinato entro un sistema totale di corpi. Il loro specifico genere di movimento e le loro proprietà fisiche si possono ricavare soltanto dal loro rapporto in questo sistema. Questa connessione costituisce la loro unità interna, che riferisce l'una all'altra e connette le esistenze particolari.

Tuttavia il concetto non si arresta a quest'unità, che è solo *in sé*, dei corpi particolari autonomamente esistenti. Infatti, come le sue differenze, anche la sua unità che si riferisce a se stessa, deve divenire reale. Ora l'unità si differenzia dall'esteriorità reciproca dei particolari corpi oggettivi ed acquista cosí a questo grado, contro questa

esteriorità stessa, un'esistenza reale, fisicamente autonoma. Nel sistema solare, p. es., il sole esiste come questa unità del sistema, di contro alle differenze reali di questo. Ma tale esistenza dell'unità ideale è ancora manchevole, giacché da una parte essa diviene reale solo come relazione e rapporto dei particolari corpi autonomi, ma al contempo, in quanto essa è *uno* dei corpi del sistema, che rappresenta l'unità come tale, è contrapposta alle differenze reali. Il sole, se lo vogliamo considerare come l'anima dell'intero sistema, sussiste a sua volta autonomamente al di fuori dei membri che sono l'esplicazione di quest'anima. Esso è solo *un* momento del concetto, quello dell'unità: *a differenza* della particolarizzazione reale per cui l'unità rimane solo *in sé* e quindi astratta. Il sole infatti, secondo la sua qualità fisica, è, sí, ciò che è assolutamente identico, ciò che illumina, il corpo luminoso come tale, ma è anche solo questa identità astratta, giacché la luce è una semplice parvenza in sé, priva di differenze. Cosí noi troviamo che certamente nel sistema solare il concetto stesso è divenuto reale e la totalità delle sue differenze si è esplicata, in quanto ogni corpo lascia apparire *un* momento particolare, ma anche qui il concetto resta immerso nella sua realtà, in quanto non ne emerge come idealità ed interno essere per sé di questa. La forma rigorosa di questa esistenza rimane l'autonoma esteriorità reciproca dei suoi momenti.

Ma alla vera esistenza del concetto appartiene che le *diversità reali*, la realtà cioè delle differenze autonome e dell'unità altrettanto autonomamente oggettiva in quanto tale, sia ritornata nell'unità stessa; dunque che un simile intiero di differenze naturali da un lato esplichi il concetto come reale esteriorità reciproca delle sue determinatezze, ma dall'altro ponga in ogni particolare come superata l'autonomia in sé chiusa di esso, e faccia ora emergere in essi,

come loro animazione universale, l'idealità, in cui le differenze sono ricondotte all'unità soggettiva. In tal caso non vi sono piú *parti* che meramente si connettano e rapportino reciprocamente, ma *membri*; cioè esse non sono piú esistenti per sé separatamente, ma hanno vera esistenza solo nella loro unità ideale. Solo in tale organica articolazione è insita nei membri l'unità ideale del concetto, che è la loro portatrice e la loro anima immanente. Il concetto non rimane piú immerso nella realtà, ma giunge in essa ad esistenza come l'identità ed universalità interna che costituiscono la sua essenza.

c) Questo *terzo* modo dell'apparenza naturale soltanto è un'esistenza della *idea*, e l'idea come naturale è la *vita*. La morta natura inorganica non è conforme all'idea, e solo la natura vivente organica è una realtà di essa. Infatti, nella vitalità *in primo luogo* è presente come reale la realtà delle differenze del concetto, ma *in secondo luogo* vi è la negazione di esse in quanto differenti in modo soltanto reale, giacché la soggettività ideale del soggetto si subordina questa realtà; *in terzo luogo* vi è l'animazione come apparenza affermativa del concetto nella sua corporeità, come forma infinita che ha la potenza di mantenersi come forma nel suo contenuto.

α) Se interroghiamo la nostra coscienza comune nei riguardi della vitalità, abbiamo in essa da un lato la rappresentazione di corpo, dall'altro quella di anima. Ad entrambi noi diamo differenti qualità peculiari. Questa *differenziazione* tra anima e corpo è molto importante anche per la considerazione filosofica, e dobbiamo qui parimenti accettarla. Tuttavia l'interesse altrettanto importante della conoscenza riguarda l'*unità* di anima e di corpo, la quale ha sempre opposto le piú grandi difficoltà alla considerazione del pensiero. In grazia di quest'unità la vita è appunto una prima apparenza naturale dell'idea.

Noi non dobbiamo quindi intendere l'identità di anima e corpo semplicemente come *connessione*, ma in un senso piú profondo. In altri termini noi dobbiamo considerare il corpo e la sua articolazione come l'esistenza dell'articolazione sistematica del concetto stesso, che nei membri dell'organismo vivente dà alle sue determinatezze un'esterna esistenza naturale, come in un gradino subordinato accade già nel sistema solare. Ora, il concetto, entro quest'esistenza reale, si eleva parimenti all'unità ideale di tutte queste determinatezze, e quest'unità ideale è l'anima. Essa è l'unità sostanziale e l'universalità che tutto penetra, la quale è altrettanto relazione semplice a sé e soggettivo essere per sé. L'unità di anima e corpo deve essere accolta in questo senso superiore. In altri termini, entrambi non sono lati differenti che coincidono, ma l'una e medesima totalità delle medesime determinazioni; e come l'idea in generale può essere colta solo come il concetto che come concetto è per sé nella sua realtà, e concetto al quale appartengono tanto la differenza quanto l'unità di entrambi — del concetto e della sua realtà, — cosí anche la vita va conosciuta solo come l'unità dell'anima e del suo corpo. L'unità tanto soggettiva che sostanziale dell'anima entro il corpo stesso si mostra, p. es., come sensazione. La sensazione dell'organismo vivente non appartiene autonomamente solo ad una parte specifica, ma è questa ideale unità semplice dell'organismo intero. Essa passa per tutte le membra, è in centinaia e centinaia di punti, e purtuttavia nello stesso organismo non vi sono migliaia di senzienti, ma ve n'è uno solo, vi è *un* soggetto. Poiché la vitalità della natura organica contiene questa differenza tra l'esistenza reale dei membri e l'anima che è in essi semplice per sé, e contiene pur tuttavia questa differenza come unità mediata, essa è ciò che è superiore di contro alla natura inorganica. Infatti solo ciò che

è vivo è idea, e solo l'idea è il vero. Certo, anche nell'organico, questa verità può essere turbata nella misura in cui il corpo non realizza completamente la propria idealità ed animazione, come p. es. nel caso della malattia. In tal caso il concetto non domina come potenza esclusiva, ma altre potenze partecipano al dominio. Allora però questa esistenza è una vitalità cattiva e storpiata, che continua a vivere solo in quanto l'incongruenza di concetto e realtà non è assolutamente radicale, ma solo relativa. Infatti, se non esistesse piú alcun accordo tra i due lati, se mancasse del tutto al corpo l'autentica articolazione e la vera idealità di questa, la vita si muterebbe subito nella morte, che fa autonomamente scomporre quel che l'animazione mantiene in unità inseparata.

β) Se ora dicessimo che l'anima è la totalità del concetto come l'ideale unità in sé soggettiva, che il corpo organizzato è invece la medesima totalità, ma come l'esplicazione e la sensibile esteriorità reciproca di tutti i lati particolari, e che entrambi sono posti come in *unità* nella vitalità, vi sarebbe in tutto questo certamente una contraddizione. Infatti l'unità ideale non solo *non* è la sensibile esteriorità reciproca, in cui ogni particolarità possiede un sussistere autonomo e una separata peculiarità, ma è anche l'opposto diretto di questa realtà esteriore. Ma che l'opposto debba essere l'identico, proprio questa è la contraddizione. Chi però desidera che non esista nulla che porti in sé una contraddizione come identità di opposti, costui richiede nel contempo che non esista nulla di vivo. Infatti, la forza della vita, ed ancor piú la potenza dello spirito, consistono proprio nel porre in sé, nel sopportare e superarare la contraddizione. Questo porre e sciogliere la contraddizione di unità ideale e esteriorità reciproca reale dei membri costituisce il costante processo della vita, e la vita è solo come *processo*. Il processo della vita abbraccia una

doppia attività: da un lato portare sempre ad esistenza sensibile le differenze reali di tutti i membri e di tutte le determinatezze dell'organismo, ma dall'altro, se tendono ad irrigidirsi in una particolarizzazione autonoma e a chiudersi gli uni contro gli altri in rigide differenze, far valere in essi la loro idealità universale, che li fa vivi. Questo è l'idealismo della vitalità. Infatti non la sola filosofia è idealistica, ma anche la natura come vita fa fattuosamente ciò che la filosofia idealistica realizza nel suo campo spirituale. Ma solo le due attività in uno, la realizzazione costante delle determinatezze dell'organismo e il porre idealmente ad unità soggettiva le determinatezze realmente esistenti, è il processo completo della vita, le cui forme piú precise non possiamo qui esaminare. Mediante questa unità della doppia attività tutti i membri dell'organismo sono costantemente conservati e ricondotti nell'idealità della loro vivificazione. I membri infatti mostrano subito quest'idealità nel fatto che la loro unità vivificata non è per essi qualcosa di indifferente, ma è al contrario la sostanza in cui e con cui soltanto possono conservare la loro individualità particolare. Proprio ciò costituisce la differenza essenziale tra la parte di un intiero e il membro di un organismo. Le parti specifiche di una casa, p. es. le singole pietre, le finestre ecc., rimangono le stesse, sia che formino una casa o no; l'associazione con altre parti è per loro indifferente, rimanendo per esse il concetto una forma soltanto esteriore, che non vive nelle parti reali per elevarle all'idealità di un'unità soggettiva. Invece i membri di un organismo hanno certo anch'essi realtà esterna, ma il concetto è tanto la loro essenza immanente che non è per essi espresso come forma unificante soltanto esteriormente, ma costituisce il loro unico sussistere. Perciò questi membri non hanno una realtà simile a quella delle pietre di un edificio, o dei pianeti, della luna, delle comete nel sistema planetario,

ma un'esistenza che è posta entro l'organismo idealmente, senza darsi pensiero della realtà. Per es., una mano amputata perde il suo sussistere autonomo; essa non rimane come era nell'organismo; la sua agilità, il suo movimento, la forma, il colore, ecc., mutano; anzi essa entra in decomposizione e tutta la sua esistenza si dissolve. Essa sussiste solo come membro dell'organismo, ha realtà solo in quanto costantemente riportata nell'unità ideale. In ciò consiste il genere superiore di realtà entro l'organismo vivente; il reale, il positivo è posto sempre negativamente ed idealmente, mentre al contempo questa idealità è proprio la conservazione e l'elemento del sussistere delle differenze reali.

γ) La realtà che l'idea in quanto vitalità naturale acquista, è perciò realtà *apparente*. Apparenza non significa infatti altro, se non che una realtà esiste, ma non ha immediatamente il suo essere in se stessa, bensí è al contempo posta negativamente nel suo esistere. Ma il negare i membri nella loro esistenza immediatamente esteriore non è soltanto relazione negativa, come attività dell'idealizzare, bensí è al contempo, in questa negazione, affermativo essere per sé. Fin qui noi abbiamo considerato il reale particolare nella sua particolarità chiusa, come l'affermativo. Quest'autonomia è però negata nel vivente, e l'unità ideale soltanto, entro l'organismo corporeo, acquista la potenza di una relazione affermativa a se stessa. L'anima appunto va concepita come questa idealità che nel suo negare è altrettanto affermativa. Se dunque è l'anima quella che appare nel corpo, quest'apparenza è al contempo affermativa. Essa certo si palesa come la potenza contro la particolarizzazione autonoma dei membri, ma è anche quella che li plasma, in quanto contiene come interno e ideale ciò che esternamente si imprime nelle forme e nei membri. Cosí è questo stesso interno positivo ciò che appare all'esterno;

l'esterno che rimane solo esteriore, non sarebbe che un'astrazione ed unilateralità. Ma nell'organismo vivente noi abbiamo un esterno in cui appare l'interno, in quanto l'esterno si mostra in lui stesso come questo interno, che è il suo concetto. A sua volta a questo concetto appartiene la realtà, in cui esso appare come concetto. Ma giacché nell'oggettività il concetto come tale è la soggettività che si riferisce a se stessa, che è *per sé* nella sua realtà, la vita esiste solo come *vivente*, come soggetto singolo. Solo la vita ha trovato questo punto di unità negativo: negativo, perché l'essere per sé soggettivo può emergere soltanto con il porre idealmente le differenze reali come *soltanto reali*, con il che però è al contempo collegata l'unità soggettiva ed affermativa dell'essere per sé. È molto importante mettere in rilievo quest'aspetto della soggettività. La vita è reale solo come viva soggettività singola.

Se noi poi chiediamo da che cosa si fa conoscere l'idea della vita entro i reali individui vivi, la risposta è la seguente. *In primo luogo* la vitalità deve essere reale come totalità di un'organismo corporeo, che però, *in secondo luogo*, non appare come un qualcosa di statico, ma come processo in sé ininterrotto dell'idealizzare, in cui si palesa appunto l'anima vivente. *In terzo luogo* questa totalità non è determinata e trasformabile dall'esterno, ma viene formandosi come processo da se stessa, ed in esso sempre si riferisce a sé stessa come unità soggettiva ed autofine.

Quest'autonomia in sé libera della vitalità soggettiva si mostra principalmente nell'*automovimento*. I corpi inanimati della natura inorganica hanno la loro spazialità fissa, sono una cosa sola con il loro luogo e vi sono legati oppure ne sono mossi dall'esterno. Infatti il loro movimento non proviene da loro stessi e, quando compare in loro, appare quindi come un effetto a loro estraneo a cui reagiscono sforzandosi di eliminarlo. Ed il movimento dei

pianeti, ecc., anche se non appare come urto esterno e come estraneo ai corpi, è tuttavia legato ad una legge fissa ed alla sua astratta necessità. Ma l'animale vivente nega nel suo libero automovimento, da se stesso, l'esser legato ad un luogo determinato ed è la liberazione continua dall'esser unito sensibilmente con questa determinatezza. Egualmente esso è, nel suo movimento, il superamento, quantunque solo relativo, dell'astrazione nei modi determinati del movimento, della sua direzione, velocità, ecc. Inoltre l'animale possiede da se stesso, nel suo organismo, una spazialità sensibile, e la vitalità è automovimento entro questa realtà stessa, come circolazione del sangue, movimento delle membra, ecc.

Ma il movimento non è l'unica estrinsecazione della vitalità. Il libero risuonare delle voci animali, che manca ai corpi inorganici, che vibrano e risuonano solo per urto esterno, è già un'espressione superiore della soggettività animata. Ma l'attività idealizzatrice si mostra nel modo piú compenetrante, nel fatto che l'individuo vivente si chiude sí per un lato in sé contro alla restante realtà, ma dall'altro fa *per sé* il mondo esterno, sia teoreticamente con il vedere, ecc., sia praticamente, col sottomettere le cose esterne, col servirsene, con l'assimilarle nel processo di nutrizione, riproducendo cosí, nel suo altro, sempre se stesso come individuo; e negli organismi piú sviluppati, ciò avviene ad intervalli meglio stabiliti, a seconda del bisogno, del consumo, del soddisfacimento e della sazietà.

Tutte queste sono attività in cui il concetto della vitalità viene ad apparire in individui animati. Quest'idealità, ora, non è solo riflessione *nostra*, ma è presente *oggettivamente* nel soggetto vivente stesso, la cui esistenza possiamo perciò chiamare un idealismo oggettivo. L'anima, come questo ideale, fa apparire *sé*, in quanto abbassa co-

stantemente a parvenza la realtà *solo* esterna del corpo e quindi appare essa stessa oggettivamente nella corporeità.

2. *La vitalità naturale bella*

Ora la vitalità nella natura, in quanto idea sensibilmente oggettiva, è *bella* nella misura in cui il vero, l'idea, esiste nella sua piú diretta forma naturale come vita, immediatamente, in una singola realtà conforme. Tuttavia, sulla base di quest'immediatezza solo sensibile, il bello naturale vivente né è bello *per se* stesso, né è *da se* stesso *prodotto* come bello ed in vista della bella apparenza. La bellezza naturale è bella solo per altro, cioè *per noi*, per la *coscienza* che concepisce la bellezza. Domandiamo quindi come e per che cosa la vitalità, nella sua esistenza immediata, ci appare come *bella*.

a) Se noi in primo luogo consideriamo il vivente nel suo prodursi e conservarsi pratico, la prima cosa che ci viene sotto gli occhi è il *movimento arbitrario*. Questo, considerato come movimento in generale, non è nient'altro che la libertà del tutto astratta del cambiamento temporale di luogo, in cui l'animale si mostra come guidato interamente dall'arbitrio, ed il suo movimento come accidentale. La musica, la danza invece, hanno certamente in sé movimento; questo però non è soltanto accidentale e arbitrario, ma è in se stesso conforme a legge, determinato, concreto e misurato, anche facendo del tutto astrazione dal significato, di cui esso è la bella espressione. Inoltre, se noi consideriamo il movimento animale come realizzazione di un fine interno, anche questo, in quanto impulso eccitato, è senz'altro un fine casuale e del tutto limitato. Ma se andiamo oltre e giudichiamo il movimento come un agire e una cooperazione finalistici di tutte

le parti, questo modo di considerare è originato soltanto dall'attività del nostro intelletto. Lo stesso accade se riflettiamo sul modo come l'animale soddisfa ai suoi bisogni, si nutrisce, s'impossessa del cibo, lo consuma, lo digerisce ed in genere compie tutto ciò che è necessario alla sua conservazione. Infatti, anche qui abbiamo o solo la visione esterna di singoli desideri e del loro arbitrario e casuale soddisfacimento — nel qual caso l'attività interna dell'organismo non è per di piú nemmeno visibile —; oppure tutte queste attività e i loro modi di estrinsecazione divengono oggetti dell'intelletto, che si premura d'intendervi il lato finalistico, l'accordo tra i fini interni dell'animale e gli organi che li realizzano.

Né l'intuizione sensibile dei singoli desideri accidentali, dei movimenti e soddisfacimenti arbitrari, né la considerazione intellettuale del finalismo dell'organismo fanno per noi della vitalità animale il bello naturale. Ma la *bellezza* riguarda la parvenza della singola figura in quiete come in movimento, astraendo dalla sua rispondenza per il soddisfacimento dei bisogni e dall'accidentalità del tutto isolata del muoversi. Ma la bellezza può aversi solo nella *figura*, poiché soltanto questa è l'apparenza esteriore, in cui l'idealismo oggettivo della vitalità acquista rilievo per noi che siamo capaci d'intuizione e di considerazione sensibile. Il pensiero apprende nel suo *concetto* quest'idealismo e lo fa per sé secondo la sua *universalità*, mentre la considerazione della bellezza lo fa per sé secondo la sua *realtà apparente*. E questa realtà è la figura esterna dell'organismo articolato, che per noi è sia un esistente che qualcosa che ha *parvenza*, poiché la molteplicità soltanto reale dei membri particolari deve essere posta come parvenza nella totalità *animata* della figura.

b) Secondo il concetto, già discusso, di vitalità, si presentano a noi come modo piú preciso di quest'apparire i

seguenti punti: la figura è estensione spaziale, delimitazione, figurazione, diversa per forme, colore, movimento, ecc., ed è una molteplicità di simili differenze. Ma se l'organismo deve palesarsi come animato, va mostrato che questo non ha la sua vera esistenza in tale *molteplicità*. Ciò avviene in questo modo, che le diverse parti e modi dell'apparenza, che per noi sono come sensibili, si riuniscono al contempo in un intiero e appaiono quindi come un *individuo*, che è uno e che ha queste particolarità, se pure differenti, tuttavia concordanti.

α) Ma quest'unità deve *in primo luogo* mostrarsi come identità *non intenzionale* e non deve quindi affermarsi come astratta finalità. Le parti né devono venire ad intuizione come mezzo di un fine determinato e quindi al suo servizio, né possono reciprocamente rinunciare alla loro differenziazione di struttura e forma.

β) *In secondo luogo*, i membri acquistano, invece, per l'intuizione, la parvenza dell'*accidentalità*, cioè nell'uno non è posta anche la determinatezza dell'altro. L'uno non ha questa o quella forma perché essa è dell'altro, come invece avviene nella simmetria come tale, in cui una qualsiasi determinatezza astratta determina la forma, la grandezza, ecc., di tutte le parti. Per es. le finestre di un edificio o almeno quelle di una medesima serie sono tutte egualmente grandi; parimenti i soldati di un reggimento di truppe regolari sono vestiti alla stessa maniera. In tal caso le parti specifiche del vestito, la loro forma, il loro colore ecc. non appaiono come reciprocamente casuali, ma l'una ha la sua forma determinata in vista dell'altra. Né la differenza delle forme, né la loro peculiare autonomia hanno qui modo di affermarsi. Le cose sono completamente diverse nell'individuo organico vivente. Qui ogni parte è differente, il naso dalla fronte, la bocca dalle gote, il petto dal collo, le braccia dalle gambe, ecc. Ora,

poiché per l'intuizione ogni membro non ha la forma dell'altro, ma quella sua propria che non è assolutamente determinata da un altro membro, i membri appaiono come in sé autonomi e quindi reciprocamente liberi e accidentali. Infatti la connessione materiale non riguarda la loro forma come tale.

γ) *In terzo luogo* però deve essere visibile per l'intuizione, pur in questa autonomia, una connessione interna, sebbene l'unità non possa essere, come nella simmetria, astratta ed esteriore, ma deve non cancellare, quanto invece provocare e conservare le particolarità peculiari. Quest'identità non è presente per l'intuizione sensibilmente ed immediatamente, come la differenziazione dei membri, e rimane perciò una necessità e concordanza segreta, *interna*. Ma in quanto *solo* interna e non visibile anche esternamente, essa verrebbe appresa solo con il pensiero, sottraendosi del tutto all'intuizione. In tal caso però essa mancherebbe dell'aspetto del bello, e l'intuire non vedrebbe dinanzi a sé, in ciò che è vivente, l'idea come realmente apparente. L'unità quindi deve anche presentarsi all'esterno, se essa, in quanto animatrice ideale, dev'essere non soltanto sensibile e spaziale. Essa appare nell'individuo come l'idealità universale dei suoi membri, costituente il fondamento, l'appoggio ed il sostegno, il subbietto del soggetto vivente. Questa unità soggettiva si mostra nel vivente organico come sentimento. In questo e nella sua espressione l'anima si rivela *come anima*. Infatti la semplice giustapposizione dei membri non ha per esso verità, e la pluralità delle forme spaziali non esiste per la sua idealità soggettiva. Esso presuppone sí la varietà, la formazione peculiare e l'articolazione organica delle parti; ma in quanto in esse si presenta l'anima senziente e la sua espressione, l'interna unità onnipresente appare proprio come il superamento delle autonomie semplicemente reali,

che ora non manifestano piú soltanto se stesse, ma anche la loro animazione senziente.

c) Ma, in primo luogo, l'espressione del sentimento dotato di anima non ci da né la visione di una necessaria coesione reciproca dei membri particolari, né l'intuizione dell'identità necessaria dell'articolazione *reale* e dell'unità *soggettiva* del sentimento come tale.

α) Se tuttavia la figura come tale deve lasciare apparire questa concordanza interna e la sua necessità, la connessione può essere per noi come l'*abitudine* della giustapposizione di questi membri, la quale produce un tipo determinato e le ripetute immagini di esso. Ma l'abitudine è però a sua volta solo una semplice *necessità soggettiva*. Secondo questo criterio noi possiamo p. es. trovare brutti degli animali, perché mostrano un organismo che si allontana o contraddice alle nostre intuizioni abituali. Noi quindi chiamiamo bizzarri degli organismi animali in quanto i loro organi sono combinati in un modo che è fuori di quel che vediamo spesso e ci è quindi familiare: cosí p. es. pesci, il cui corpo smisuratamente grande finisce con una piccola coda e i cui occhi sono posti l'uno accanto all'altro sullo stesso lato. Nelle piante noi siamo di già abituati a numerose deviazioni, sebbene il cactus p. es. con le sue spine e la forma piuttosto rettangolare delle sue braccia ad angolo, ci possa apparire strano. Chi ha una conoscenza multilaterale e vasta della storia naturale, conoscerà a sufficienza per questi rispetti tanto le singole parti quanto ricorderà la massima quantità di tipi secondo la loro classificazione, cosicché ben poco di insolito gli si presenta dinanzi.

β) Una penetrazione piú profonda in questa concordanza può, *in secondo luogo*, offrire perspicacia e abilità per ricostruire da un *singolo* membro *l'intera* figura, a cui esso doveva appartenere. In questo campo fu p. es.

celebre Cuvier, che sapeva stabilire, guardando un singolo osso, fossile o no, a quale specie animale si doveva attribuire l'individuo a cui apparteneva quell'osso. L' " ex ungue leonem " vale qui nel vero senso della parola; dalle unghie, dal femore si ricostruisce quali erano i denti, da questi a loro volta la configurazione dell'ischio, la forma della colonna vertebrale. In questa considerazione la conoscenza del tipo non è però solamente una questione d'abitudine, ma si è guidati anche dalla riflessione e da singole determinazioni concettuali. Cuvier p. es., nelle sue ricostruzioni, aveva dinanzi una determinatezza concreta ed una qualità fondamentale, che dovevano esser fatte valere e quindi essere riconosciute come l'unità in tutte le parti specifiche, diverse l'una dall'altra. Una determinatezza di questo genere è p. es. la qualità di carnivoro, che costituisce in tal caso la legge per l'organizzazione di tutte le parti. Un animale carnivoro p. es. ha bisogno di denti, ossa ecc. diversi. Se deve andare in cerca di preda, se deve afferrarla, non può accontentarsi di zoccoli, ma ha bisogno di artigli. Quindi qui ciò che guida per la forma e la concordanza necessaria di tutti i membri, è *una* determinatezza. Ed abitualmente noi pensiamo a determinatezze generali di questo genere, quando pensiamo alla forza del leone, dell'aquila, ecc. Questo modo di considerare può esser certo chiamato, come *considerazione, bello* ed ingegnoso, poiché c'insegna a conoscere un'unità della configurazione e delle sue forme, senza che quest'unità si ripeta uniformemente, lasciando invece la loro piena differenziazione ai membri. Tuttavia in questa considerazione ciò che domina non è l'*intuizione*, ma un *pensiero* generale, che è di guida. Secondo quest'aspetto non diremo quindi che ci rapportiamo all'oggetto come *bello*, ma chiameremo *bella*, in quanto soggettiva, la considerazione. E, considerate piú da vicino, queste riflessioni nascono da un singolo

lato limitato come principio direttivo, come p. es. il nutrimento animale, cioè la determinazione di carnivorità o di erbivorità, ecc. Ma con questa determinatezza non viene intuita quella connessione dell'intiero, del concetto, dell'anima stessa.

γ) Se noi dunque dovessimo portare a coscienza in questa sfera la totale unità interna della vita, potremmo farlo solo col pensiero ed il concepire; infatti l'anima *come tale* non può farsi conoscere nel naturale, poiché l'unità soggettiva nella sua idealità non è ancora divenuta per se stessa. Ma se noi cogliamo l'anima secondo il suo concetto con il pensiero, abbiamo due cose, l'intuizione della forma e il concetto pensato dell'anima in quanto anima. Ma questo non deve accadere nell'intuizione del bello; l'oggetto non deve né stare dinanzi a noi come pensiero, né costituire come interesse del pensiero una differenza e un'opposizione contro l'intuizione. Non resta quindi nient'altro se non che l'oggetto sia presente per il *senso* in generale, e cosí abbiamo come autentico modo di considerare il bello, in natura, una intuizione *dotata di senso* delle formazioni naturali. " Senso " in effetti è quella mirabile parola che si usa in due significati opposti. Una volta indica gli organi dell'apprensione immediata; un'altra volta chiamiamo senso il significato, il pensiero, l'universale della cosa. Cosí il senso da un lato si riferisce alla esteriorità immediata dell'esistenza, dall'altro alla sua essenza interna. Una considerazione dotata di senso, ora, non *scinde* già i due lati, ma nell'una tendenza conserva anche quella opposta, cogliendo nell'immediato intuire sensibile insieme l'essenza ed il concetto. Ma poiché essa ha in sé queste determinazioni in una unità ancora inseparata, non porta a coscienza il concetto come tale, ma si arresta soltanto al suo presentimento. Se p. es. sono fissati tre regni della natura, il minerale, il vegetale e l'animale, noi abbiamo in questa gra-

dazione il presentimento di una necessità interna di una articolazione di ordine concettuale, senza arrestarci alla semplice rappresentazione di una finalità esteriore. Anche nella varietà delle formazioni all'interno di questi regni, l'intuizione dotata di senso presente un progresso di ordine razionale nelle diverse formazioni montuose o nelle serie delle specie animali e vegetali. Analogamente anche il singolo organismo animale, questo insetto che si divide in testa, torace, addome, estremità, verrà visto come una articolazione in sé razionale; e nei cinque sensi, sebbene essi da principio possano invero apparire come una pluralità accidentale, verrà egualmente trovata una conformità al concetto. Di tale natura è la visione e l'esposizione che Goethe ha fatto della razionalità interna della natura e dei suoi fenomeni. Egli si è accostato con profondo senso agli oggetti, ingenuamente considerandoli in modo sensibile, ma avendo al contempo il pieno presentimento della loro connessione di ordine concettuale. Anche la storia può essere concepita e raccontata in modo tale che, attraverso i singoli episodi di individui, il suo significato essenziale e la sua connessione necessaria segretamente vi traspaiano.

3. *Modi di considerare la vitalità naturale*

Cosí dunque la natura in generale, come manifestazione sensibile del concetto concreto e dell'idea, sarebbe da chiamare bella proprio nella misura in cui nell'intuizione delle forme naturali conformi al concetto è presentita una simile corrispondenza, ed al contempo, nella considerazione sensibile, la necessità interna e la concordanza dell'articolazione totale pervengono al senso. L'intuizione della natura come bella non si spinge oltre questo presentimento del concetto. In tal caso rimane però *indeter-*

minata soltanto ed *astratta* quest'apprensione per cui le parti, sebbene appaiano come liberamente scaturite per se stesse, fanno tuttavia vedere la loro concordanza di forma, contorni, movimento, ecc. L'unità interna *rimane interiore*, essa per l'intuizione non si presenta in una forma concretamente ideale, e la considerazione si contenta dell'universalità di una animatrice e necessaria concordanza in generale.

a) Abbiamo cosí dinanzi a noi, dapprima, come bellezza della natura, soltanto la connessione in sé animata dell'oggettività, conforme al concetto, delle formazioni naturali. La materia è immediatamente identica con questa connessione e la forma è immediatamente insita nella materia come sua vera essenza e potenza formatrice. Ciò dà, in questa fase, la determinazione generale della bellezza. Cosí noi ammiriamo, p. es., il cristallo naturale per la sua forma regolare, prodotta non da un effetto meccanico soltanto esteriore ma da un'interna determinazione peculiare e da una libera forza, libera dal lato dell'oggetto stesso. Infatti un'attività esterna a questo, in quanto tale, potrebbe certamente essere anch'essa libera, ma nei cristalli l'attività formatrice non è estranea all'oggetto, ma è una forma attiva che appartiene a questo minerale per sua propria natura; è la libera forza della materia stessa, che si forma mediante una attività immanente e non acquista passivamente dall'esterno la propria determinatezza. Cosí la materia, nella sua forma realizzata in quanto sua propria, rimane presso se stessa libera. In modo ancora piú alto e piú concreto si mostra l'attività analoga della forma immanente nell'organismo vivente e nei suoi contorni, nella forma dei membri e anzitutto nel movimento e nell'espressione dei sentimenti. Infatti, in tal caso, è proprio l'eccitabilità interna che balza fuori in modo vivo.

b) Ma anche di fronte a quest'indeterminatezza della bellezza naturale, in quanto animazione interna:

α) In base alla rappresentazione di vitalità ed insieme in base al presentimento del suo vero concetto e dei tipi della sua apparenza adeguata, noi facciamo delle differenze essenziali, secondo cui chiamiamo gli animali belli o brutti; così p. es. il bradipo, che si trascina faticosamente ed il cui intero abito mostra l'incapacità a movimenti e azioni rapide, ci dispiace per quest'inerzia sonnolenta. Infatti attività e mobilità sono i segni dell'idealità superiore della vita. Egualmente possiamo trovare non belli gli anfibi, alcune specie di pesci, i coccodrilli, le tartarughe, tante specie d'insetti, ecc.; ma in particolare ci paiono brutti, pur colpendoci, alcuni ibridi, che costituiscono il passaggio da una forma determinata ad un'altra e ne mescolano la conformazione: come p. es. l'ornitorinco, che è una mescolanza di uccello e di quadrupede. Ciò può anche essere per noi solo questione di abitudine, perché abbiamo nella nostra rappresentazione un tipo fisso delle specie animali. Ma al contempo in quest'abitudine non è inoperante il presentimento che la conformazione p. es. di un uccello implica una connessione necessaria e che essa non può assumere per sua essenza forme che appartengono ad altre specie, senza produrre creature ibride. Tali mescolanze si mostrano perciò eterogenee e contraddittorie. All'ambito della bellezza naturale vivente non appartengono né la limitatezza unilaterale dell'organizzazione, che appare manchevole e insignificante ed indica solo un'indigenza esteriore limitata, né simili mescolanze e transizioni che, pur non essendo in sé così unilaterali, non possono tener ferme le determinatezze delle differenze.

β) Noi parliamo inoltre di bellezza della natura anche in un altro senso, quando non abbiamo dinanzi nessuna vivente formazione organica; come p. es. alla vista di un

paesaggio. Qui non vi è nessun'articolazione organica delle parti, che sia determinata dal concetto e che si animi alla sua unità ideale, ma da un lato vi è solo una ricca molteplicità di oggetti e una connessione esteriore di formazioni diverse, organiche ed inorganiche: profili di montagne, sinuosità di corsi d'acqua, gruppi di alberi, capanne, case, città, palazzi, vie, navi, cielo e mare, vallate e voragini; ma d'altro lato, entro questa diversità ci si presenta una concordanza esterna, piacevole od imponente, che ci interessa.

γ) Infine la bellezza naturale acquista una relazione peculiare col suscitare stati d'animo e accordandosi con questi. Questa corrispondenza hanno p. es. il silenzio di una notte di luna, la pace di una vallata che un ruscello attraversa serpeggiando, la sublimità del mare sconfinato in furia, la calma grandezza del cielo stellato. In tal caso il significato non appartiene piú agli oggetti come tali, ma va ricercato negli stati d'animo suscitati. Egualmente, noi chiamiamo belle le bestie quando palesano un'espressione d'animo che ha corrispondenza con qualità umane: coraggio, forza, astuzia, generosità, ecc. Questa è un'espressione, che per un verso è certo propria agli oggetti e manifesta un aspetto della vita animale, ma per un altro risiede nella nostra rappresentazione e nel nostro animo.

c) Ma per quanto la vita animale come culmine della bellezza naturale esprima già un'animazione, tuttavia ogni vita animale è del tutto limitata e legata a qualità interamente determinate. La cerchia del suo esistere è ristretta, i suoi interessi sono dominati dal bisogno naturale del nutrimento, dell'istinto sessuale ecc. La sua vita psichica, quale interno che acquista espressione nella figura, è povera, astratta, senza contenuto. Inoltre questo inter-

no non si esterna *come interno* nell'apparenza, il vivente naturale non rivela la sua anima in lui stesso, poiché il naturale è proprio questo, che la sua anima rimane solo interiore, cioè non si estrinseca essa stessa come ideale. In altri termini, l'anima della bestia, come già accennammo, non è *per se stessa* quest'unità ideale; se fosse *per sé*, si *manifesterebbe* anche per gli altri in questo essere per sé. Solo l'Io cosciente è il semplice ideale che, come ideale per se stesso, si sa come quest'unità semplice e si dà quindi una realtà che non è solo esteriormente sensibile e corporea ma è anche di natura ideale. Solo in tal caso la realtà ha la forma del concetto stesso, il concetto si contrappone a sé, ha *se stesso* a sua oggettività ed è in essa per sé. Invece la vita animale solo *in sé* è quest'unità, in cui la realtà come corporeità ha una forma diversa dall'unità ideale dell'anima. Ma l'Io cosciente è *per se* stesso questa unità, i cui lati hanno come loro elemento la medesima idealità. L'Io si manifesta anche per gli altri come questa concrezione cosciente. Ma l'animale fa solo presentire per l'intuizione, con la sua figura, un'anima, possedendo esso solo la parvenza opaca di un'anima, quasi un soffio, un'esalazione che si stende sul tutto, porta ad unità i membri e rivela nell'intero abito il primo inizio di un carattere particolare. Questa è la ulteriore insufficienza del bello naturale, anche considerato secondo la sua formazione piú alta; insufficienza che ci indirizzerà alla necessità dell'*ideale* come *bello artistico*. Ma prima di giungere all'ideale, c'imbattiamo in *due* determinazioni che sono le conseguenze dirette di quella insufficienza di ogni bellezza naturale.

Abbiamo già detto che l'anima, nella figura animale, appare solo in modo offuscato come connessione dell'organismo, come punto di unità dell'animazione, a cui manca un compimento consistente; ad apparire viene solo

un'anima indeterminata ed interamente limitata. Questa apparenza astratta dobbiamo noi brevemente considerare per sé.

B. La bellezza esterna della forma astratta e dell'unità astratta della materia sensibile

Vi è una realtà esterna che come esterna è certo determinata, ma il cui interno, invece di giungere come unità dell'anima ad una interiorità concreta, riesce a giungere solo all'indeterminatezza ed all'astrazione. Perciò quest'interiorità non acquista, come per sé interiore in una forma ideale e come contenuto ideale, una esistenza a lei conforme, ma appare come unità esteriormente determinante nel reale esteriore. L'unità concreta dell'interno consisterebbe nel fatto che da un lato l'animazione sarebbe in sé e per sé consistente e dall'altro compenetrerebbe la realtà esterna con questo suo interno e con ciò farebbe della forma reale l'aperta manifestazione dell'interno. Una simile unità concreta però non è stata raggiunta in questo grado dalla bellezza, che l'ha ancora dinanzi a sé come l'ideale. Perciò l'unità concreta non può ancora penetrare nella forma, ma può essere solo analizzata, cioè può essere *separata* e considerata isolatamente secondo i *differenti* lati contenuti dall'unità. Cosí, in primo luogo, la *forma* configurante e la *realtà sensibile esterna* si *disgiungono* come differenti, e sono quindi *due* i lati diversi che qui dobbiamo considerare. Ma in questa separazione da un lato e nella sua astrazione dall'altro, l'unità interna è per la realtà esterna stessa un'unità esteriore ed appare quindi nell'esterno stesso non come la forma semplicemente immanente del concetto interno totale, ma come idealità e determinatezza dominanti esteriormente.

Questi sono i punti di vista che intraprendiamo ora a trattare.

Il primo che per questi riguardi veniamo a toccare è il seguente:

1. *La bellezza della forma astratta*

La forma del bello naturale in quanto astratta è da un lato una forma determinata e quindi limitata, dall'altro contiene un'unità ed una relazione astratta a se stessa. Piú precisamente essa regola il molteplice esterno secondo questa sua determinatezza ed unità, le quali però non divengono interiorità immanente e forma animatrice, ma rimangono determinatezza ed unità esterna nell'esteriore. Questo genere di forma è ciò che viene chiamato regolarità, simmetria, inoltre conformità a leggi, ed infine armonia.

a) *La regolarità*

α) La regolarità come tale è in generale eguaglianza nell'esteriore, e piú precisamente l'eguale ripetizione di una e medesima forma determinata che dà l'unità determinante per la forma degli oggetti. In considerazione della sua prima astrazione, tale unità è al massimo lontana dalla totalità razionale del concetto concreto, per cui la sua bellezza diviene una bellezza di astratto carattere intellettuale; infatti l'intelletto ha come suo principio l'eguaglianza e l'identità astratte, non determinate in se stesse. Cosí p. es., tra le linee, quella retta è la piú regolare perché ha quella *sola* direzione, che rimane astrattamente sempre uguale. Parimenti il cubo è un corpo completamente regolare, poiché da tutti i lati esso ha superficie di grandezza eguale, linee ed angoli eguali, angoli

che in quanto retti non possono mai mutare la loro grandezza, come quelli acuti od ottusi.

β) Alla regolarità è connessa la *simmetria*. La forma infatti non si arresta a questa estrema astrazione dell'eguaglianza di determinatezza. All'eguaglianza si associa una diseguaglianza, e la vuota identità è interrotta dall'irruzione della differenza. Compare cosí la *simmetria*, che consiste non nel fatto che una forma astrattamente eguale ripeta solo se stessa, ma nel fatto che una forma viene ad esser unita con un'altra dello stesso genere, che, considerata per se stessa, è una forma determinata a se stessa eguale, ma di fronte alla prima è a questa diseguale. Da quest'unione deve nascere un'eguaglianza ed unità nuova, piú determinata e piú varia in sé. Quando p. es. su una facciata di una casa vi sono tre finestre di eguale grandezza ed egualmente distanti l'una dall'altra, e poi seguono tre o quattro finestre piú alte e ad intervalli maggiori o minori rispetto alle prime, ed infine altre tre, eguali per grandezza e distanza alle prime tre, noi abbiamo la visione di un ordinamento simmetrico. La semplice uniformità e ripetizione di una sola e medesima determinatezza non costituisce ancora simmetria; a questa appartengono le differenze di grandezza, posto, forma, colore, suoni ed altre determinazioni, che però a loro volta debbono essere riunite in modo uniforme. Solo l'unione uniforme di queste determinatezze rispettivamente diseguali dà la simmetria.

Le due forme ora, la regolarità e la simmetria, come unità ed ordine semplicemente esteriori, rientrano principalmente nella *determinatezza di grandezza*. Infatti, la determinatezza posta come esteriore, non assolutamente immanente, è in generale quella quantitativa, mentre la qualità fa di una cosa determinata quel che essa è, cosicché questa, mutando la sua determinatezza qualitativa,

diviene una cosa interamente diversa. Ma la grandezza, e la sua mutazione come semplice grandezza, sono una determinatezza indifferente per il qualitativo quando non si fanno valere come misura. La misura infatti è la quantità in quanto a sua volta determinante qualitativamente, in modo che la qualità determinata è legata ad una determinatezza quantitativa. Regolarità e simmetria si limitano principalmente a determinatezze di grandezze, alla loro uniformità ed ordine nel diseguale.

Se poi chiediamo dove questo ordine delle grandezze abbia il suo giusto posto, troviamo formazioni naturali tanto organiche che inorganiche, regolari e simmetriche nella loro grandezza e forma. Il nostro organismo, p. es., è per lo meno parzialmente regolare e simmetrico. Abbiamo due occhi, due braccia, due gambe, ischii eguali, scapole eguali, ecc. Di altre parti noi sappiamo invece che sono irregolari, p. es. il cuore, i polmoni, il fegato, gli intestini, ecc. La domanda qui è in che consista questa differenza. Il lato in cui si palesa la regolarità della grandezza, della forma, del posto, ecc., è egualmente il lato dell'esteriorità come tale nell'organismo. La determinatezza regolare e simmetrica compare infatti, secondo il concetto della cosa, colà dove l'oggettivo è, conformemente alla sua determinazione, ciò che è a se stesso esteriore e non mostra animazione soggettiva. La realtà che si arresta a quest'esteriorità, ricade in quell'astratta unità esteriore. Nella vitalità animata, invece, e ancora piú in alto, nella libera spiritualità, la semplice regolarità passa in secondo piano di fronte all'unità soggettiva vivente. La natura certo, di fronte allo spirito, è l'esistenza a se stessa esteriore, ma anche in essa la regolarità prevale solo dove ciò che domina è soltanto l'esteriorità come tale.

αα) Piú precisamente, se percorriamo in breve i gradi principali, i minerali, p. es., i *cristalli*, hanno, in quanto

formazioni inanimate, come loro forma fondamentale la regolarità e la simmetria. La loro forma, come già è stato notato, è certo ad essi immanente e non determinata semplicemente da un effetto esterno; la forma loro conveniente per natura elabora in segreta attività la struttura interna ed esterna. Ma quest'attività non è ancora quella totale del concetto concreto idealizzante, che pone come negativo il sussistere delle parti autonome, animandole quindi, come nella vita animale; bensí l'unità e determinatezza della forma rimane in una unilateralità astrattamente intellettuale, portando quindi, in quanto unità in ciò che è a se stesso esteriore, alla semplice regolarità e simmetria, a forme in cui solo astrazioni operano come determinanti.

ββ) Già la *pianta* sta piú in alto del cristallo. Essa si sviluppa fino all'inizio di un'articolazione ed assorbe il materiale in una nutrizione costantemente attiva. Ma anche la pianta non ha ancora una vera e propria vitalità animata, poiché, sebbene organicamente articolata, la sua attività è sempre tratta all'esteriore. Essa prende radici senza alcun autonomo movimento e mutamento di luogo, cresce continuamente, e la sua ininterrotta assimilazione e nutrizione non è il quieto conservarsi di un organismo in sé conchiuso, ma un continuo rinnovarsi di essa verso l'esterno. Anche l'animale cresce, ma si arresta ad un determinato punto di grandezza e si riproduce come autoconservazione di un solo e medesimo individuo. La pianta invece cresce senza posa e solo con la sua morte si arresta l'accrescersi dei rami, delle foglie, ecc. E ciò che con questa crescita produce, è sempre un nuovo esemplare dello stesso intero organismo, poiché ogni ramo è una nuova pianta e non, come nell'organismo animale, solo un membro isolato. Con questa moltiplicazione continua di se stessa in molte piante individuali, mancano alla pianta la soggettività ani-

mata e la sua unità ideale di sentimento. In generale, secondo la sua intera esistenza e il suo processo vitale, per quanto digerisca internamente, si assimili attivamente il nutrimento e si determini da sé mediante il suo concetto, che diviene libero e che è attivo nel materiale, la pianta è tuttavia sempre presa nell'esteriorità, è priva di autonomia ed unità soggettiva e la sua autoconservazione si estranea continuamente. Questo carattere dello spingersi continuamente oltre di sé nell'esterno fa, anche della regolarità e della simmetria come unità nel proprio esteriorizzarsi, un momento principale delle formazioni vegetali. Certo qui la regolarità non domina piú cosí rigorosamente come nel regno minerale e non si configura piú in linee ed angoli cosí astratti, pur restando l'elemento dominante. Il tronco in gran parte si eleva verticalmente, gli anelli delle piante superiori sono circolari, le foglie si approssimano a forme cristalline e i fiori portano nel numero delle foglie, nella posizione, nella forma — secondo il tipo fondamentale — il suggello di una determinatezza regolare e simmetrica.

γγ)Nell'organismo vivente *animale* compare infine la differenza essenziale di un doppio modo di formazione dei membri. Infatti, nel corpo animale, soprattutto nei gradi piú alti, l'organismo è da un lato un organismo interno ed in sé conchiuso, che si rapporta a se stesso e che come una sfera, per cosí dire, ritorna su di sé; ma dall'altro è un organismo esterno, in quanto processo esteriore e processo rivolto verso l'esteriorità. Gli organi piú nobili sono quelli interni, fegato, cuore, polmoni, ecc., a cui è legata la vita come tale e che non sono determinati secondo semplici tipi di regolarità. Al contrario, nei membri che sono in costante rapporto con il mondo esterno, domina anche nell'organismo animale un ordinamento simmetrico. Sono questi i membri e gli organi del processo sia teoretico che pratico, rivolto verso l'esterno. Il processo

puramente teoretico viene compiuto dagli organi del senso della vista e dell'udito; noi lasciamo quale è ciò che vediamo e udiamo. Gli organi dell'odorato e del gusto invece appartengono già all'inizio del rapporto pratico. Infatti è possibile sentire l'odore solo di quello che si sta già dissolvendo, e possiamo gustare solo in quanto distruggiamo. Certo noi abbiamo solo *un* naso, che però si divide in due ed è formato in modo completamente regolare nelle sue metà. Qualcosa di analogo accade per le labbra, per i denti, ecc. Ma del tutto regolari nella loro posizione, forma, ecc., sono occhi ed orecchi, ed i membri per la locomozione e per impossessarsi e trasformare praticamente gli oggetti esterni, le gambe e le braccia.

Cosí, anche nell'organico, la regolarità ha i suoi diritti di ordine concettuale, ma solo nei riguardi dei membri, che offrono gli strumenti per il rapporto immediato con il mondo esterno ma non effettuano il rapporto dell'organismo con se stesso come in sé ritornante soggettività della vita.

Queste sarebbero le determinazioni principali delle forme regolari e simmetriche e del loro dominio configurante, nei fenomeni naturali.

Ma da questa forma piú astratta va ora distinta:

b) *la conformità a leggi*

in quanto essa è già ad un gradino piú alto e costituisce il passaggio alla libertà del vivente sia naturale che spirituale. La conformità a leggi, considerata per sé, pur non essendo ancora la soggettiva unità totale e la libertà stessa, è tuttavia di già una *totalità* di differenze *essenziali*, che non solo si palesano come *differenze* e opposizioni, ma mostrano nella loro totalità *unità* e connessione. Questa unità conforme a leggi, con il suo dominio, quantunque

valga ancora nel quantitativo, non è piú da ricondurre a differenze a se stesse esteriori e solo numerabili, di semplice grandezza, ma lascia intervenire già un rapporto *qualitativo* fra i lati differenti. Perciò nel suo rapporto non si mostra né l'astratta ripetizione di una sola e medesima determinatezza, né un alternarsi uniforme di eguale e diseguale, bensí la riunione di lati essenzialmente diversi. Noi siamo soddisfatti, se vediamo riunite insieme queste differenze nella loro completezza. In questo soddisfacimento, il razionale è costituito dal fatto che il senso non si fa accontentare che dalla totalità, anzi, dalla totalità di differenze richiedibile secondo l'essenza della cosa. Tuttavia la connessione rimane solo come vincolo segreto, che per l'intuizione è questione in parte di abitudine e in parte di un piú profondo presentimento.

Si può facilmente illustrare con alcuni esempi ciò che riguarda piú determinatamente il passaggio dalla regolarità alla conformità a leggi. Per es., parallele di eguale grandezza sono astrattamente regolari. Un ulteriore passo invece è la semplice eguaglianza dei rapporti in grandezze diseguali, p. es. nei triangoli simili. L'inclinazione degli angoli, il rapporto delle linee è identico, ma sono diversi i dati quantitativi. Parimenti il cerchio non ha la regolarità delle linee rette, ma è ancora sottoposto alla determinazione di un'eguaglianza astratta, poiché tutti i raggi hanno la medesima lunghezza. Perciò il cerchio è una linea curva ancor poco interessante. Invece l'*ellissi* e la *parabola* mostrano già meno regolarità e vanno conosciute solo in base alla loro legge. Cosí p. es. i raggi vettori dell'ellissi sono diseguali, ma conformi a legge; vi è una differenza essenziale tra asse maggiore ed asse minore, ed i fuochi non cadono nel centro come nel cerchio. Si mostrano qui dunque differenze già qualitative, fondate sulla legge di questa linea, e la loro connessione costituisce la

legge. Ma se dividiamo l'ellissi secondo l'asse minore e l'asse maggiore, otteniamo quattro parti eguali; quindi anche qui domina a conclusione ancora l'eguaglianza. La linea ovale possiede maggiore libertà accanto ad un'interna conformità a leggi. Essa è sottoposta ad una legge che non si è potuta scoprire e calcolare matematicamente. Non è un'ellissi, ma la sua curvatura superiore è diversa da quella inferiore. Tuttavia anche questa linea della natura, piú libera, se viene tagliata secondo l'asse maggiore, ci dà ancora due metà eguali.

L'ultimo superamento di ciò che è solo regolare nella conformità a leggi, si trova in linee che, quasi linee ovali, pur sezionate secondo il loro asse maggiore, danno metà diseguali, in quanto l'un lato non si ripete nell'altro, ma ruota diversamente. Di tal genere è la linea cosiddetta ondulata, che Hogarth ha indicato come la linea della bellezza. Cosí p. es. le linee del braccio girano da un lato diversamente che dall'altro. Qui vi è conformità a leggi, ma non semplice regolarità. Questo genere di conformità a leggi determina, con grande varietà, le forme degli organismi viventi superiori.

Ora, la conformità a leggi è il sostanziale che fissa le differenze e la loro unità, ma da un lato *soltanto* domina astrattamente, e in nessun modo lascia giungere la individualità ad un libero movimento, dall'altro manca ancora della superiore libertà della soggettività e non può quindi portare ad apparire l'animazione e l'idealità di questa.

Su questo grado, perciò, un posto superiore alla semplice conformità a leggi lo occupa

c) *l'armonia*

L'armonia infatti è un rapporto di differenze qualitative, anzi di una totalità di tali differenze, che trova il proprio fondamento nell'essenza della cosa stessa. Que-

sto rapporto esce dalla conformità a leggi, nella misura in cui questa ha in sé il lato della regolarità, e va oltre l'eguaglianza e la ripetizione. Ma al contempo le diversità qualitative non solo si affermano come differenze con la loro opposizione e contraddizione, ma anche come unità concordante, che ha certo messo in evidenza tutti i momenti che le appartengono, ma li contiene come un intiero in sé unito. Questo loro concordare è l'armonia. Essa consiste da un lato nella totalità di lati essenziali e dall'altro nella semplice loro opposizione dissolta, per cui la loro appartenenza reciproca e la loro connessione interna si palesano come loro unità. In questo senso si parla di armonia di forme, di colori, di suoni ecc.; cosí il blu, il giallo, il verde, il rosso sono differenze necessarie di colori contenute nell'essenza stessa del colore. In questi noi non abbiamo soltanto diseguaglianze, come nella simmetria, che si riuniscono in modo regolare in unità esterna, ma anche opposizioni dirette, come quella di giallo e blu, e la loro neutralizzazione e concreta identità. La bellezza della loro armonia risiede ora nel sottrarsi alla loro cruda differenza e opposizione, che come tale va cancellata in modo che si mostri nelle differenze stesse il loro accordo. Infatti essi si appartengono reciprocamente, giacché il colore non è unilaterale, ma è totalità essenziale. L'esigenza di tale totalità può giungere fino al punto che, come dice Goethe, l'occhio, anche se ha d'innanzi a sé come oggetto solo *un* colore, soggettivamente vede parimenti anche l'altro. Fra i suoni p. es. "tonica" "mediante" e "dominante" sono differenze essenziali di suono tali, che riunite in un tutto concordano nella loro differenza. Lo stesso accade per l'armonia della figura, la sua posizione, quiete, movimento ecc.; nessuna differenza deve qui presentarsi unilateralmente per sé, giacché ne sarebbe distrutto l'accordo.

Ma anche l'armonia come tale non è ancora la soggettività e l'anima libere ideali. In queste l'unità non è una semplice appartenenza reciproca e semplice accordo, ma un porre negativamente le differenze, per cui soltanto viene ad essere la loro unità ideale. L'armonia non raggiunge questa idealità. Per es. ogni melodia, sebbene abbia a fondamento l'armonia, ha in sé ed esprime una soggettività piú alta, piú libera. La semplice armonia non lascia apparire né l'animazione soggettiva come tale, né la spiritualità, quantunque costituisca il gradino piú elevato dal lato della forma astratta e si accosti già alla soggettività libera.

Questa sarebbe la prima determinazione dell'unità astratta e questi sarebbero i modi della *forma astratta*.

2. *La bellezza come unità astratta della materia sensibile*

Il secondo lato dell'unità astratta non riguarda piú la forma e la figura, ma il materiale, il sensibile come tale. Qui l'unità si presenta come l'accordo, completamente privo in sé di differenze, della determinata materia sensibile. Questa è la sola unità a cui il materiale, preso per sé come materia sensibile, è predisposto. Sotto questo rapporto la *purezza* astratta della materia nella forma, nel colore, nel suono, ecc., è a questo grado l'essenziale. Linee nettamente tracciate, che scorrono senza alcuna variazione, non deviando né di qua né di là, superfici lisce ed altre cose del genere soddisfano per la loro stabile determinatezza e per la loro unità uniforme con sé. La purezza del cielo, la chiarità dell'aria, uno specchio d'acqua lucente, la superficie liscia del mare, ci allietano per questo aspetto. Lo stesso è per la purezza dei suoni. Il risuo-

nare puro della voce già come semplice suono puro possiede quest'infinita piacevolezza e gradevolezza, mentre una voce impura fa vibrare anche l'organo e non emette il suono in relazione a se stesso, discostandosi un suono impuro dalla sua determinatezza. Parimenti anche la lingua ha dei suoni puri come le vocali a, e, i, o, u, e dei suoni misti come ä, ö, ü. Soprattutto i dialetti hanno suoni impuri, mezzitoni come oa. Per la purezza dei suoni inoltre è necessario che le vocali siano circondate da consonanti tali che non ottundano la purezza del suono vocalico, come invece spesso nelle lingue nordiche, in cui le consonanti immiseriscono il suono delle vocali, mentre la lingua italiana conserva questa purezza e perciò è cosí cantabile. Lo stesso effetto hanno i colori puri, in sé semplici, non mescolati, p. es. un rosso puro o un blu puro, che sono rari perché abitualmente finiscono nel rossiccio o nel giallognolo e nel verde. Il violetto può certo essere puro, ma solo esteriormente, cioè non macchiato, perché non è in se stesso semplice, né rientra nelle differenze di colore determinate dall'essenza stessa del colore. Questi colori cardinali sono quelli che il senso riconosce facilmente nella loro purezza, sebbene sia piú difficile riunirli in armonia, poiché la loro differenza risalta in modo piú stridente. I colori attenuati, variamente mescolati, sono meno accetti, benché concordino piú facilmente, mancando loro l'energia dell'opposizione. Il verde è certamente una mescolanza di giallo e di blu, ma è una neutralizzazione semplice di quest'opposizione, e nella sua vera purezza, che è questo dissolvere l'opposizione, è piú gradevole e ci urta di meno del blu e del giallo nella loro salda differenza.

Queste sarebbero le cose piú importanti sia in relazione all'unità astratta della forma, che in relazione alla semplicità e purezza della materia sensibile. Ma entrambe sono prive di vita per la loro astrazione e non costituiscono una

unità veramente reale. Infatti a questa appartiene la soggettività ideale, che manca al bello naturale in tutta la sua apparenza. Questa insufficienza essenziale ci conduce ora alla necessità dell'ideale, che non si può trovare nella natura, e rispetto al quale la bellezza naturale appare come subordinata.

C. Manchevolezza del bello naturale

Il nostro oggetto vero e proprio è la bellezza artistica come la sola realtà conforme all'idea del bello. Fin qui noi abbiamo considerato il bello naturale come la prima esistenza del bello; chiediamoci allora in che cosa il bello naturale si differenzia dal bello artistico.

Si può dire in modo astratto che l'ideale è il bello in sé perfetto, la natura quello imperfetto. Ma questi vuoti predicati non ci sono molto utili, poiché si tratta proprio di vedere determinatamente che cosa costituisce la perfezione del bello artistico e l'imperfezione del bello naturale. La nostra domanda va quindi cosí formulata: perché la natura è necessariamente imperfetta nella sua bellezza, e dove si palesa quest'imperfezione? Solo allora la necessità e l'essenza dell'ideale ci si presenterà con maggiore precisione.

Poiché fin qui siamo risaliti fino alla vitalità animale ed abbiamo visto come può in tal caso presentarsi la bellezza, la cosa da fare ora è di esaminare piú determinatamente questo momento della soggettività ed individualità nel vivente.

Abbiamo parlato del bello come idea, nello stesso senso in cui si parla del bene e del vero come idea, cioè nel senso che l'idea è l'assolutamente sostanziale ed universale, la materia assoluta, — e non certo sensibile, — la sta-

bilità del mondo. Ma, concepita piú determinatamente, l'idea, come già visto, non è soltanto sostanza ed *universalità*, ma proprio l'unità del *concetto* e della sua *realtà*, il concetto stabilito come concetto entro la sua oggettività. Fu Platone, come già è stato accennato nell'introduzione, che mise in rilievo l'idea come il solo vero ed universale, o meglio come l'universale in sé concreto. Ma l'idea platonica non è ancora il vero concetto, perché, colta nel suo *concetto* e nella sua *universalità*, vale già come il vero. Ma presa in quest'universalità essa non è ancora *realizzata*, non è il *vero per se stesso* nella realtà di essa; si ferma al semplice in sé. Ma come il concetto non è vero concetto senza la sua oggettività, neanche l'idea è veramente idea senza la sua realtà e fuori di essa. L'idea quindi deve procedere alla realtà che acquista solo mediante la soggettività reale in se stessa conforme al concetto, mediante l'ideale essere per sé di questa soggettività. Cosí p. es. il genere è reale solo come libero individuo concreto; la *vita* esiste solo come *singolo vivente*, il *bene* viene realizzato dai *singoli* uomini, e ogni verità è solo come coscienza *che sa*, come spirito *che è per sé*. Infatti, solo la singolarità concreta, e non l'universalità e la particolarità astratte, è vera e reale. Questo essere per sé, questa soggettività, è quindi il punto che noi dobbiamo essenzialmente stabilire. Ma la soggettività risiede nell'unità negativa mediante cui le differenze nel loro reale sussistere si mostrano al contempo come poste idealmente. L'unità dell'idea e della sua realtà è quindi l'unità *negativa* dell'*idea* come tale e della sua *realtà*, come *porre e superare* la differenza di entrambi i lati. Solo in quest'attività essa è unità e soggettività infinita che affermativamente è per sé, che si riferisce a se stessa. Noi dobbiamo quindi concepire anche l'idea del bello nella sua esistenza reale essenzialmente come soggettività concreta

e quindi come singolarità, in quanto solo come reale essa è idea ed ha la sua realtà nella singolarità concreta.

Qui dobbiamo subito distinguere una *doppia* forma della singolarità, quella immediata *naturale* e quella *spirituale*. In entrambe l'idea si dà esistenza ed in entrambe il contenuto sostanziale, l'idea, e, nel nostro caso l'idea come bellezza, è la stessa. Per questi rispetti va affermato che il bello della natura ha lo *stesso* contenuto dell'ideale. All'opposto, la suddetta duplicità della forma, in cui l'idea acquista realtà, la differenza della singolarità naturale e di quella spirituale, introduce una *differenza essenziale* nel contenuto stesso che appare nell'una o nell'altra forma. Ci si chiede infatti quale sia la forma veramente corrispondente all'idea, e solo nella forma a lei veramente conforme l'idea esplica l'*intera vera totalità* del suo contenuto.

Questo è il punto che noi ora dobbiamo esaminare piú dappresso, in quanto anche la differenza tra il bello naturale e l'ideale rientra in questa differenza di forma della singolarità.

Per ciò che riguarda la singolarità *immediata*, questa appartiene tanto al naturale come tale che allo spirito, giacché questo ha in primo luogo la sua esistenza esterna nel *corpo* e in secondo luogo anche in rapporto a ciò che è *spirituale* acquista intanto esistenza solo nella realtà immediata. Noi possiamo quindi considerare qui la singolarità immediata da *tre* punti di vista.

1. *L'interno nell'immediato come solo interno*

a) Come già abbiamo visto, l'organismo animale conserva il suo essere per sé con un processo senza posa in se stesso e contro una natura per lui inorganica, che assorbe,

digerisce, si assimila, mutando l'esterno in interno e solo cosí rendendo reale il suo essere in sé. Al contempo abbiamo trovato che questo continuo processo della vita è un sistema di attività che si realizza in un sistema di organi in cui quelle attività si compiono. Questo sistema in sé conchiuso ha come suo unico fine l'autoconservazione del vivente mediante questo processo, e la vita animale consiste perciò solo in una vita di appetiti, il cui corso e soddisfacimento si realizza nel menzionato sistema di organi. In tal modo il vivente è articolato secondo la *finalità*; tutti i membri servono solo come mezzi per l'unico fine dell'autoconservazione. La vita è ad essi immanente; essi sono legati alla vita, la vita è legata ad essi. Il risultato ora di tale processo è l'animale che sente se stesso, che è animato, per cui egli gode di sé come singolo. Se noi paragoniamo sotto questo rapporto l'animale con la pianta, si vede subito che a questa manca proprio il sentimento di sé ed un'anima, perché essa si limita a produrre in se stessa sempre nuovi individui, senza concentrarli nel punto negativo che costituisce il singolo se stesso. Ma quel che osserviamo dell'organismo animale nella sua vitalità, non è questo *punto di unità* della vita, ma solo la *molteplicità* degli organi; il vivente manca ancora della libertà di poter portar ad apparenza se stesso *come* singolo soggetto puntuale di contro ai suoi membri effusi nella realtà esterna. La sede vera e propria delle attività della vita organica ci rimane nascosta, noi vediamo solo i contorni esterni della figura, che è a sua volta coperta interamente di piume, scaglie, peli, vello, aculei, guscio. Questi rivestimenti appartengono certamente al regno animale, ma sono produzioni animali in forma vegetale. Risiede qui una manchevolezza fondamentale della bellezza nel regno animale. Ciò che è a noi visibile dell'organismo, non è l'anima: quel che è diretto verso

l'esterno ed appare dappertutto, non è la vita interna, ma sono formazioni di un grado inferiore rispetto alla vitalità vera e propria. L'animale è vivo *solo* in sé; cioè l'essere in sé non è reale nella forma dell'interiorità stessa e quindi questa vitalità non può essere osservata ovunque. Poiché l'interno rimane *solo un interno*, anche l'esterno appare *solo* come *un esterno* e non è in ogni parte compenetrato compiutamente dall'anima.

b) Il corpo *umano* invece per questi riguardi si trova ad un grado superiore, in quanto in ogni istante è in lui evidente che l'uomo è un'unità animata, senziente. La pelle non è ricoperta da rivestimenti vegetali senza vita, la pulsazione del sangue appare su tutta la superficie, il cuore pulsante della vitalità è per cosí dire onnipresente ed appare anche nella manifestazione esterna come vera e propria animazione, come *turgor vitae*, come vita che s'inturgida. Egualmente la pelle si dimostra sensibile in ogni punto, e mostra la morbidezza, il colore naturale della carnagione, croce per gli artisti. Ma per quanto il corpo umano, a differenza di quello animale, lasci apparire all'esterno la sua vitalità, tuttavia in questa superficie si esprime egualmente l'indigenza della natura nella pelle che si stacca, nei tagli, nelle rughe, nei pori, nei peli, nelle venuzze, ecc. La pelle stessa, che lascia trasparire attraverso di sé la vita interna, è un coprimento per autoconservarsi all'esterno, un mezzo soltanto, al servizio di un'indigenza naturale. Ma il vantaggio incommensurabile, che rimane all'apparenza del corpo umano, consiste nella sensibilità, che seppur non sempre è un sentire reale, ne presenta per lo meno la possibilità in generale. Ma qui si fa avanti ancora una volta un'insufficienza: questo sentire non si elabora fino a divenire presente in tutti i membri, come interiormente in sé concentrato, ma nel corpo stesso una parte degli organi e la loro forma

sono rivolti a funzioni solo animali, mentre un'altra parte è piú precisamente rivolta all'espressione della vita dell'anima, dei sentimenti e delle passioni. Da questo lato l'anima con la sua vita interna non traspare attraverso l'intera realtà della forma corporea.

c) La medesima insufficienza si palesa anche, in un grado più alto, nel mondo *spirituale* e nei suoi organismi, se li consideriamo nella loro vitalità immediata. Quanto piú le loro produzioni sono grandi e ricche, tanto piú l'*unico* fine, che anima questo tutto e ne costituisce l'anima interna, ha bisogno di mezzi ausiliari. Nella realtà immediata questi si rivelano sí come organi conformi al fine, e ciò che accade e viene prodotto viene ad effetto solo con la mediazione della volontà; ogni punto in un organismo del genere, quale uno stato, una famiglia, cioè ogni singolo individuo, *vuole* e si mostra sí in connessione con i restanti membri del medesimo organismo, ma l'*unica* anima interna di questa connessione, la libertà e la ragione dell'unico fine, non si presenta nella realtà e non si rivela in ogni parte come questa unica libera e totale animazione interna.

Lo stesso accade per le azioni e gli avvenimenti particolari che in modo analogo sono in sé un tutto organico. L'interno da cui scaturiscono, non viene ovunque alla superficie e alla forma esterna della sua realizzazione immediata. Ciò che appare è solo una totalità *reale*, la cui animazione riunita nel modo piú interiore però *resta in secondo piano come interna.*

Infine il singolo individuo ci presenta a questo riguardo lo stesso aspetto. L'individuo spirituale è una totalità in sé, raccolta da un centro spirituale. Nella sua realtà immediata appare nella vita, nel fare e nel tralasciare, nei desideri, negli impulsi solo frammentariamente, tuttavia il suo carattere può esser conosciuto solo in base

all'intera serie delle sue azioni e del suo patire. In questa serie, che costituisce la sua realtà, il punto di unità concentrato non è visibile ed afferrabile come centro che tutto abbraccia.

2. *La dipendenza dell'esistenza singola immediata*

Il successivo punto importante che da qui deriva, è il seguente. Con l'immediatezza del singolo l'idea entra nell'esistenza reale. Ma con tale immediatezza essa è al contempo avvolta nell'intreccio con il mondo esterno, nella condizionatezza di circostanze esterne, nella relatività di fini e di mezzi, e in generale è tratta nell'intiera finitezza dell'apparenza. Infatti la singolarità immediata è dapprima un uno in sé conchiuso, ma questo poi si delimita per questo stesso motivo negativamente contro ciò che è altro, e per il suo isolamento immediato, in cui ha solo un'esistenza condizionata, è costretto dalla potenza della totalità, che non è in lui reale, ad avere relazioni con ciò che è altro e a dipenderne nel modo piú vario. L'idea in quest'immediatezza ha realizzato tutti i suoi lati *isolatamente* e rimane quindi solo la potenza *interna* che mette in relazione reciproca le singole esistenze, sia naturali sia spirituali. Per queste, tale relazioni è esteriore ed appare anche in loro come una *necessità esteriore* delle piú molteplici dipendenze reciproche e dell'esser determinati da ciò che è altro. Per questo aspetto l'immediatezza dell'esistenza è un sistema di rapporti necessari tra individui e potenze apparentemente autonomi, in cui ogni singolo è usato come mezzo per servire a fini a lui estranei, oppure abbisogna come mezzo di ciò che a lui è esteriore. E poiché qui l'idea in generale si realizza solo sul terreno dell'esteriore, appaiono al contempo scatenati il giuoco senza

freni dell'arbitrio e del caso e l'indigenza in tutta la sua urgenza. È questo il regno della non libertà, in cui vive il singolo immediato.

a) Il singolo *animale* p. es. è immediatamente incatenato ad un determinato elemento naturale, aria, acqua, terra, da cui è determinato tutto il suo modo di vita, la maniera di nutrirsi e quindi l'intero abito. Ciò dà le grandi differenze della vita animale. Vi sono certamente altri generi intermedi, palmipedi e mammiferi che vivono nell'acqua, anfibi e specie di transizione. Ma si tratta solo di mescolanze e non di mediazioni superiori, comprensive. L'animale, inoltre, nella sua autoconservazione resta sempre in uno stato di sottomissione alla natura esterna, al freddo, alla siccità, alla mancanza di nutrimento, e in questa soggezione alla povertà del suo ambiente può perdere la pienezza della sua forma, il fiore della sua bellezza, può dimagrire e offrire solo la visione di questa indigenza onnilaterale. Dipende da condizioni esteriori se conserva o perde ciò che gli è toccato in bellezza.

b) L'organismo *umano* nella sua esistenza corporea, rientra, se pur non in eguale misura, in un'analoga dipendenza dalle forze naturali esterne ed è esposto all'identica accidentalità, agli stessi bisogni naturali insoddisfatti, alle malattie distruggitrici, e ad ogni genere di indigenza e miseria.

c) Procedendo oltre, nella realtà immediata degli interessi *spirituali*, la dipendenza appare veramente nella piú completa relatività. Qui si palesa in tutta la sua ampiezza la prosa dell'esistenza umana. Tale è già il contrasto tra i fini della vita fisica e quelli superiori dello spirito, potendosi essi inibire, turbare e distruggere reciprocamente. L'uomo singolo inoltre, per mantenersi nella sua singolarità, deve molte volte farsi mezzo per altri, servire ai loro fini limitati ed egualmente abbassare gli altri a

semplice mezzo, per soddisfare i propri ristretti interessi. L'individuo, come appare in questo mondo della prosa quotidiana, non è attivo in base alla propria totalità, e può esser compreso non in base a se stesso, ma a ciò che è altro. Infatti l'uomo singolo viene a dipendere da influenze esterne, leggi, istituzioni statali, rapporti civili, che egli già trova, ed a cui deve piegarsi, che li abbia o no come suo proprio interno. Inoltre il soggetto singolo non è per gli altri come tale totalità in sé, ma si presenta per essi solo secondo il piú diretto interesse isolato, che essi hanno alle sue azioni, desiderii ed opinioni. Ciò che interessa in primo luogo gli uomini, è solo la relazione ai fini ed alle intenzioni loro propri. Le stesse grandi azioni e gli stessi grandi avvenimenti che sono il prodotto di un'azione collettiva, appaiono in questo campo di apparenze relative solo come una molteplicità di sforzi singoli. Il tale o il tal altro porta il proprio contributo per questo o per quel fine, che gli riesce o meno realizzare, ed in caso favorevole, ottiene alla fine qualcosa che rispetto al tutto è di secondarissima importanza. Quel che la maggior parte degli individui compie è, per questi rispetti, soltanto un'opera incompleta in confronto alla grandezza dell'intero avvenimento e del fine totale, per cui hanno dato il loro contributo. E coloro stessi che si trovano in cima e sentono l'intera questione come cosa propria e ne hanno coscienza, appaiono come immersi in molteplici particolari circostanze, condizioni, ostacoli e in rapporti relativi. Per tutte queste considerazioni l'individuo in questa sfera non ha l'aspetto della vitalità e libertà autonoma e totale, che è alla base del concetto della bellezza. Certo non mancano alla realtà umana immediata, ai suoi avvenimenti ed alle sue organizzazioni un sistema ed una totalità di attività; ma il tutto appare solo come una moltitudine di singolarità, le occupazioni e le attività sono di-

vise e sparpagliate in infinite parti, cosicché ai singoli può venire solo una piccola particella del tutto. E per quanto gli individui con fini loro possano mettercisi tutti e portare ad effetto ciò che è mediato dal loro singolo interesse, l'autonomia e libertà della loro volontà rimane pur sempre piú o meno formale, determinata da circostanze ed accidentalità esterne, impedita dagli ostacoli della naturalità.

Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria ed all'altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, inviluppato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo e la continuità di questa guerra permanente.

3. *La limitatezza dell'esistenza singola immediata*

In terzo luogo il singolo immediato del mondo naturale e spirituale non solo si trova in uno stato di dipendenza, ma gli manca anche autonomia assoluta, perché esso è *limitato*, e, piú esattamente, perché è in se stesso *particolarizzato*.

a) Ogni animale singolo appartiene ad una specie determinata, quindi limitata e fissa, e non può andare oltre tali limiti. Lo spirito può avere sí dinanzi un'immagine generale della vitalità e della sua organizzazione; ma nella natura reale questo organismo universale si sperde in un regno di particolarità, di cui ognuna ha il suo tipo delimitato di forma ed il suo particolare grado di sviluppo. Entro questi limiti invalicabili trovano inoltre

espressione solo quell'accidentalità di condizioni, di esteriorità, e la dipendenza da esse in ogni singolo individuo, in modo anche qui accidentale e particolare. Cosí anche da questo lato viene ad essere ristretto l'aspetto di autonomia e libertà, richiesto per la bellezza autentica.

b) Certo lo spirito trova completamente realizzato il pieno concetto di una vitalità naturale nel proprio organismo corporeo, cosicché in confronto a questo le specie animali possono apparire come imperfette, anzi in gradini inferiori, come misere vitalità. Tuttavia anche l'organismo umano si scinde, sebbene in misura minore, in differenze di razze, con la loro gradazione di forme belle. Oltre a queste differenze, certamente alquanto generali, vi sono poi le proprietà accidentali, divenute fisse, delle famiglie, con le loro mescolanze come abito, espressione, comportamento determinati; a questa particolarità che ha come tratto di non essere in sé libera, si aggiungono poi le peculiarità dovute alle varie occupazioni esercitate in una cerchia delimitata di vita, in commerci e in mestieri; infine vanno aggiunte tutte le singolarità del carattere e temperamento specifici, con il loro seguito di deformazioni e perturbamenti. Povertà, preoccupazione, ira, freddezza, indifferenza, la furia delle passioni, il persistere in fini unilaterali, la variabilità e la dispersione spirituale, la dipendenza dalla natura esterna, l'intera finitezza dell'esistenza umana in generale si specifica nell'accidentalità di fisionomie interamente particolari e nella loro durevole espressione. Vi sono cosí fisionomie sconvolte, in cui tutte le passioni han lasciato l'impronta della loro distruttiva tempesta; altre hanno solo l'aspetto dell'interna povertà e superficialità; altre ancora sono cosí particolari che il tipo universale delle forme è quasi interamente scomparso. L'accidentalità delle forme non ha mai fine. Ed i fanciulli sono in generale i

piú belli proprio perché in essi tutte le particolarità sono assopite come in un germe tacitamente chiuso, giacché nessuna limitata passione agita il loro petto, nessuno dei molteplici interessi umani è ancora riuscito ad imprimersi saldamente nei loro tratti cangianti con l'espressione del proprio urgere. Ma in questa innocenza, benché il fanciullo sembri possedere nella sua vivacità la possibilità di tutto, mancano però anche i tratti piú profondi dello spirito, che è spinto a realizzarsi in sé ed a dischiudersi a fini e tendenze essenziali.

c) Questa manchevolezza dell'esistenza immediata, sia fisica che spirituale, va concepita essenzialmente come una *finitezza*, e piú precisamente come una finitezza che non corrisponde al suo concetto, e che con questa non corrispondenza palesa appunto la propria finitezza. Infatti il concetto, e ancora più concretamente l'idea è l'*infinito e libero* in sé. La vita animale, sebbene come vita sia *idea*, non manifesta l'infinità e la libertà in se stesse, che vengono ad apparire solo quando il concetto attraversa cosí interamente la sua conforme realtà, che esso vi ha solo se stesso e non vi lascia comparire nient'altro che se stesso. Solo in tal caso esso è la singolarità veramente libera, infinita. Ma la vita naturale non va oltre la sensazione, che rimane *in sé*, senza compenetrare totalmente l'intera realtà, ritrovandosi inoltre immediatamente in sé condizionata, limitata e dipendente, giacché non è liberamente determinata ad opera propria, ma è determinata da altro. Tale è anche la sorte della realtà finita immediata dello spirito nel suo sapere e volere, nei suoi avvenimenti, azioni e destini.

Infatti, benché qui si formino centri piú essenziali, si tratta solo di centri che, proprio come le singolarità particolari, non hanno verità in sé e per sé, ma manifestano questa solo nella relazione reciproca mediante il tutto. Questo tutto, preso come tale, corrisponde sí al suo con-

cetto, ma non si manifesta nella sua totalità. In tal modo, esso rimane solo un interno ed è quindi solo per l'interno della conoscenza pensante, invece di esternarsi, quale piena corrispondenza in se stessa, nella realtà esteriore e ritrarre le mille singolarità dalla loro dispersione, per concentrarle in *una sola* espressione ed in *una sola* forma.

Questo è il motivo per cui lo spirito non può ritrovare, nella finitezza dell'esistenza e nella limitatezza ed esteriore necessità di questa, la visione ed il godimento immediati della sua vera libertà, e per cui è costretto a realizzare quindi il bisogno di questa libertà in un terreno diverso, piú alto. Questo terreno è l'arte, la cui realtà è l'ideale.

La necessità del bello artistico deriva quindi dalle insufficienze della realtà immediata, ed il suo compito deve essere cosí stabilito: esso è chiamato a manifestare anche esternamente nella loro libertà l'apparenza della vitalità e soprattutto della animazione spirituale e a rendere l'esteriore conforme al suo concetto. Solo in tal caso il vero è tratto fuori dalla sua ambientazione temporale, dal suo disperdersi nelle serie delle finitezze, avendo al contempo acquistato un'apparenza esterna, da cui traspare non piú l'indigenza della natura e della prosa, ma un'esistenza degna della verità, esistenza che ora anche per parte sua se ne sta in libera autonomia, perché ha la sua determinazione in se stessa e non la trova posta in sé da ciò che è altro.

Capitolo terzo

Il bello artistico o l'ideale

In rapporto al bello artistico dobbiamo considerare tre lati principali:
in primo luogo l'ideale come tale;
in secondo luogo la sua determinatezza come opera d'arte;
in terzo luogo la soggettività creatrice dell'artista.

A. L'ideale come tale

1. *L'individualità bella*

La cosa piú generale che possiamo dire, in conseguenza delle nostre precedenti considerazioni ed in modo del tutto formale, intorno all'ideale dell'arte, è che, da un lato, il vero ha sí esistenza e verità solo nel suo dispiegarsi a realtà esterna, ma dall'altro può tanto riunire e mantenere in uno l'esteriorità reciproca di esistenza e verità, che ognuna delle parti del dispiegarsi fa in lei apparire quest'anima, il tutto. Se per illustrare ciò che vogliamo dire partiamo dalla figura umana, questa, come abbiamo visto precedentemente, è una totalità di organi in cui il concetto si è disgiunto e in ogni membro palesa solo una qualsiasi attività particolare ed un moto parziale. Ma se ci chiediamo in quale organo particolare l'intera anima

appaia come tale, noi pensiamo subito all'occhio; infatti l'anima si concentra nell'occhio, e non solo vede per mezzo suo, ma vi è anche vista. Come le pulsazioni del cuore si mostrano su tutta la superficie del corpo umano, al contrario che per il corpo animale, in egual modo si deve affermare dell'arte che essa trasforma ogni forma, in tutti i punti della superficie visibile, nell'occhio, che è la sede dell'anima e porta ad apparire lo spirito. O, come esclama Platone nel celebre distico ad Astro:

Quando tu guardi le stelle, o mia stella, vorrei essere il cielo
per guardarti con mille occhi da lassú!

cosí l'arte fa viceversa di ogni sua produzione un Argo dai mille occhi, perché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità. E non solo la forma corporea, la sembianza del volto, i gesti, l'atteggiamento, ma anche le azioni e gli eventi, i discorsi e i suoni, tutto il loro corso attraverso tutte le condizioni dell'apparire, devono diventare in ogni punto, in virtú dell'arte, l'occhio in cui si dà a conoscere l'anima libera nella sua interna infinità.

a) Di fronte a questa esigenza di animazione generale, sorge subito la piú circostanziata domanda *quale* sia l'anima di cui tutti i punti dell'apparenza devono divenire occhio; inoltre piú determinatamente ci si chiede di che genere sia l'anima che per sua natura si mostri in grado di pervenire alla sua autentica manifestazione mediante l'arte. Infatti comunemente si parla anche di un'anima specifica dei metalli, della pietra, delle stelle, degli animali, dei caratteri umani variamente particolarizzati e delle loro estrinsecazioni. Ma per le cose naturali, pietre, piante, ecc., il termine anima può essere usato, nel significato suddetto, solo impropriamente. L'anima delle cose semplicemente

naturali è per se stessa finita, transeunte, e va chiamata natura specificata piú che anima. L'individualità determinata di queste esistenze compare perciò completamente già nella loro esistenza finita. Essa può manifestare solo una limitatezza qualsiasi, e l'elevarsi all'infinita autonomia e libertà non è nient'altro che una parvenza, che va sí prestata anche a questa sfera, ma che, quando realmente avviene, è arrecata soltanto dall'esterno ad opera dell'arte, senza che questa infinità abbia un fondamento nelle cose stesse. In egual modo anche l'anima senziente, come vitalità naturale, è certo un'individualità soggettiva, ma solo interiore, esistente nella realtà solo *in sé*, ma che non sa se stessa come ritorno a sé, e non è quindi in sé infinita. Il suo contenuto rimane perciò limitato e la sua manifestazione porta da un lato soltanto ad una formale vitalità, inquietudine, mobilità, avidità, e dall'altro l'angoscia e la paura di questa vita soggetta, porta solo alla estrinsecazione di un'interiorità in se stessa finita. Soltanto l'animazione e la vita dello *spirito* sono la libera infinità che è nell'esistenza reale per se stessa come interno, poiché nella sua estrinsecazione ritorna a se stessa e rimane presso sé. Quindi soltanto allo spirito è dato di imprimere il suggello della propria infinità e del libero ritorno a sé alla sua esteriorità, sebbene con questa entri nella limitatezza. Ma lo spirito, essendo infinito e libero solo in quanto coglie realmente la sua universalità ed eleva a questa i fini che pone in sé, è anche in grado, secondo il proprio concetto, di esistere, se *non* ha colto questa libertà, come contenuto limitato, come carattere intristito, animo storpiato e piatto. Con questo contenuto in sé nullo, la manifestazione infinita dello spirito rimane a sua volta solo formale, giacché non abbiamo in tal caso che la forma astratta di una spiritualità autocosciente, il cui contenuto contraddice all'infinità del libero spirito. Solo con un contenuto auten-

tico ed in sé sostanziale, la mutevole esistenza limitata acquista autonomia e sostanzialità, cosicché determinatezza e consistenza in sé, contenuto rigorosamente conchiuso e sostanziale, sono nello stesso tempo reali, e l'esistenza ne acquista la possibilità di essere manifestata nella limitatezza del proprio contenuto, al contempo come universalità e come anima che è presso sé. In una parola, l'arte ha la destinazione di apprendere e manifestare come *vera* l'esistenza nella sua apparenza, cioè nella sua adeguatezza al contenuto a se stesso conforme e che è in sé e per sé. La verità dell'arte dunque non può essere semplice esattezza, a cui si limita la cosiddetta imitazione della natura, ma l'esterno deve concordare con un interno che concorda in se stesso e proprio per questo può rivelarsi nell'esterno come se stesso.

b) L'arte, in quanto riconduce ora a questa armonia con il suo vero concetto ciò che nella restante esistenza è contaminato dall'accidentalità e dall'esteriorità, getta da parte tutto ciò che nell'apparenza non corrisponde al concetto, e solo per mezzo di questa *purificazione* crea l'ideale. Si può ritenere ciò un'adulazione da parte dell'arte, come si dice p. es. che i pittori di ritratti adulano; ma lo stesso ritrattista, che ha a che fare meno di tutti con l'ideale dell'arte, *non può* in questo senso *non* adulare, cioè mettere da parte tutte le esteriorità nella figura e nell'espressione, nella forma, nel colore, nei tratti, mettere da parte quel che è il lato solo naturale dell'esistenza indigente, peli, pori, cicatrici, macchie della pelle, e cogliere e riprodurre il soggetto nel suo carattere universale e nella sua peculiarità permanente. È cosa completamente diversa se egli si limita ad imitare in generale la fisionomia proprio come gli sta dinanzi in quiete nella sua superficie e forma esterna, oppure se riesce a render manifesti i veri tratti che sono l'espressione dell'anima piú intima del soggetto. Infatti è

affatto proprio dell'ideale che la forma esterna corrisponda per sé all'anima. Cosí p. es. le cosiddette immagini viventi, venute da poco di moda, imitano bene e piacevolmente capolavori celebri e riproducono esattamente i dettagli, il drappeggio, ecc.; ma per l'espressione spirituale delle figure vediamo che si impiegano abbastanza spesso visi di tutti i giorni, e ciò è controproducente. Le Madonne di Raffaello invece ci mostrano forme del viso, delle guance, degli occhi, del naso, della bocca, che come forme in generale sono già conformi all'amore materno, beato e lieto, pio al contempo e umile. Si potrebbe certo affermare che tutte le donne sono capaci di tale sentimento, ma non ogni forma di fisionomia è adeguata alla piena espressione di questa profondità d'animo.

c) La natura dell'ideale artistico è da cercare ora in questo ricondurre l'esistenza esteriore nello spirituale, cosicché l'apparenza esterna diviene, in quanto conforme allo spirito, rivelazione di questo. Tuttavia, questo ricondurre nell'interno non giunge fino all'universale in forma astratta, fino all'estremo del *pensiero*, ma si arresta ad un punto medio in cui coincidono ciò che è solo esteriore e ciò che è solo interiore. L'ideale in conseguenza è la realtà richiamata dalla distesa delle singolarità ed accidentalità, in quanto che l'interno, in quest'esteriorità elevata contro l'universalità, appare esso stesso come *individualità vivente*. Infatti, la soggettività individuale che porta in sé un contenuto sostanziale e lo fa al contempo apparire in se stessa esteriormente, sta in questo centro, in cui il sostanziale del contenuto non può secondo la sua universalità venir fuori astrattamente per sé, ma rimane ancora chiuso nell'individualità, apparendo cosí avviluppato in un'esistenza determinata, che ora anche da parte sua, districatasi dalla semplice finitezza e condizionatezza, conviene ad un libero accordo con l'interno dell'anima. Schiller nella sua

poesia *L'Ideale e la Vita* parla, di contro alla realtà con i suoi dolori e le sue lotte, della " bellezza di un calmo paese delle ombre. " Tale regno delle ombre è l'ideale, gli *spiriti* che in esso appaiono sono morti all'esistenza immediata, distaccati dai bisogni dell'esistenza naturale, liberati dai legami della dipendenza da influenze esterne e da tutte le perversioni e le deformazioni che sono inerenti alla finitezza dell'apparenza. Ma d'altro canto, l'ideale mette pure piede nella sensibilità e nella forma naturale di essa, però nello stesso tempo lo ritrae a sé insieme alla cerchia dell'esterno, in quanto l'arte sa ricondurre l'apparato, di cui l'apparenza esterna ha bisogno per la propria conservazione, nei confini entro cui l'esterno può essere la manifestazione della libertà spirituale. Solo con ciò l'ideale se ne sta unito con se stesso nell'esteriore, liberamente poggiando su di sé, come sensibilmente in sé beato, di se stesso gioendo e godendo. Il suono di questa beatitudine echeggia per tutta l'apparenza dell'ideale, giacché per quanto la forma esterna possa estendersi, l'anima dell'ideale non vi perde mai se stessa. E solo per ciò esso è veramente bello, in quanto il bello è solo come unità totale, ma soggettiva, per cui il soggetto dell'ideale, dalla dispersione di altre individualità e dei loro fini e sforzi ritornando in se stesso, deve apparire raccolto in una superiore totalità ed autonomia.

α) A questo riguardo possiamo porre al vertice come tratto fondamentale dell'ideale la serena calma e beatitudine, questo essere soddisfatti di se stessi restando in sé chiusi e contenti. Dinanzi a noi la forma artistica ideale sta come un dio beato. Per gli dèi beati, infatti, il bisogno, l'ira, l'interesse per ambiti e scopi finiti non hanno in fondo una serietà ultima, e questo positivo essere ritirato in sé, accompagnato dalla negatività di ogni particolare, dà loro il tratto della serenità e della calma. In tal senso

vanno intese le parole di Schiller "Seria è la vita, *serena* è l'arte." Spesso in maniera abbastanza pedante intorno a queste parole si è fatto dello spirito sciocco, dicendo che l'arte in generale e la poesia di Schiller in particolare sono di natura serissima, — ed in effetti anche l'arte ideale non è priva di serietà, — ma nella serietà proprio la serenità in se stessa rimane il loro carattere essenziale. Questa forza dell'individualità, questo trionfo della libertà concreta in sé concentrata è ciò che noi scorgiamo specialmente in antiche opere d'arte nella serena quiete delle loro forme. E questo non solo nel caso di un soddisfacimento ottenuto senza lotta, ma perfino quando una profonda frattura ha lacerato il soggetto in se stesso e tutta la sua esistenza. Infatti, anche quando p. es. gli eroi tragici sono raffigurati come soccombenti al destino, l'animo si ritrae nel semplice essere presso sé, con il dire: "È cosí!" In tal caso il soggetto rimane pur sempre fedele a se stesso; rinuncia a ciò che gli è rapito, ma i fini che persegue non gli sono solo presi, ma egli li lascia cadere, e cosí non perde se stesso. L'uomo, soggiogato dal fato, può perdere la vita, ma non la libertà. Questo fondarsi su di sé è ciò che permette anche nel dolore di conservare e fare apparire la serenità della quiete.

β) Certo, nell'arte romantica la lacerazione e la dissonanza dell'interno vanno oltre; in essa, in generale, le opposizioni configurate si approfondiscono e la loro disunione può divenire duratura. Cosí p. es. la pittura, nel rappresentare la Passione, può accontentarsi talvolta della espressione di scherno nei tratti della soldataglia che tortura Cristo, e dell'orrenda deformazione della grinta del loro volto; ed allora, mantenendo questa disunione, particolarmente nel descrivere il vizio, il peccaminoso e il male, la serenità dell'ideale viene a perdersi. Infatti, la lacerazione non rimane nella precedente fissità, è almeno

il non bello, anche se non sempre la bruttezza, ciò che spesso vi subentra. In un altro settore dell'antica pittura olandese, compare non solo nella rettitudine e fedeltà verso se stessi, ma anche nella fede e nell'incrollabile certezza, una conciliazione dell'animo in sé; ma questa saldezza non giunge fino alla serenità ed al soddisfacimento dell'ideale. Tuttavia anche nell'arte romantica, sebbene la sofferenza ed il dolore in essa tocchino in modo piú profondo che presso gli antichi l'animo e l'interno soggettivo, possono venir rappresentati un'intimità spirituale, un gioire nella sottomissione, una beatitudine nel dolore, una felicità nella sofferenza, anzi una voluttà perfino nel martirio. Nella stessa musica sacra italiana, questo diletto e questa trasfigurazione del dolore compenetrano l'espressione del lamento. Nell'arte romantica in generale quest'espressione è un sorridere attraverso le lacrime. Le lacrime appartengono al dolore, il sorriso alla serenità, e cosí il sorriso nel pianto indica questo essere pacificati in sé pur nel tormento e nel soffrire. Certamente in tal caso il sorriso non può essere una commozione puramente sentimentale, una vanità del soggetto, un civettare con se stesso su meschinità e sui propri piccoli sentimenti soggettivi, ma deve apparire come la fermezza e la libertà del bello nonostante ogni dolore: come di Cimena nelle romanze del *Cid* [di Herder] è detto: quant'era bella in lacrime! Invece la mancanza di ritegno nell'uomo o è cosa brutta e spiacevole, o è ridicola. I bimbi p. es. scoppiano in pianto per le cose piú insignificanti, facendoci quindi ridere, mentre le lacrime di un uomo serio, padrone di sé, profondamente emozionato, ci impressionano e commuovono in maniera interamente diversa.

Riso e pianto si possono tuttavia separare astrattamente l'uno dall'altro, e falsamente sono pure stati usati in quest'astrazione come un motivo d'arte, p. es. il coro del riso

nel *Franco Cacciatore* di Weber. Ridere è in generale l'erompere di uno scoppio, che tuttavia non può restare senza ritegno, se l'ideale non deve andare perduto. Egualmente astratto è l'analogo riso in un duetto dell'*Oberon* di Weber, durante il quale non si prova che paura per la gola ed il petto della cantante. Come profondamente diversa è l'impressione che fa l'inesauribile riso degli dèi omerici, che sgorga dalla beata calma degli dèi ed è solo serenità e non astratta sfrenatezza. Tanto meno devono, d'altra parte, trovar posto nell'opera d'arte ideale il pianto come lamento senza ritegno; e ad esempio di tale sconforto astratto citiamo ancora una volta il *Franco Cacciatore* di Weber. Nella musica in generale il canto è la gioia ed il diletto di udirsi, come l'allodola canta nell'aria libera. Il grido del dolore o della letizia non costituisce musica, ma anche nella sofferenza il dolce suono del lamento deve penetrare e purificare i dolori, onde appaia che meriti cosí soffrire, per udire un simile lamento. Questa è la dolce melodia, il canto in ogni arte.

γ) In questo asserto trova la sua giustificazione, in un certo senso, anche il principio dell'ironia moderna; solo che, da una parte, l'ironia è spesso priva di ogni vera serietà ed ama dilettarsi specialmente di cattivi soggetti, dall'altra finisce in un semplice struggimento dell'animo, invece che nell'agire e nell'essere reali; p. es. Novalis, uno degli animi piú nobili che si collocarono su questo terreno, fu spinto all'assenza di interessi determinati, all'avversione per la realtà, e fu preda per cosí dire di una consunzione dello spirito. È questo uno struggimento che non vuole abbassarsi all'agire ed al produrre reali, perché teme di sporcarsi nel contatto con la finitezza, benché abbia in sé anche altrettanto il sentimento dell'insufficienza di questa astrazione. Cosí nell'ironia vi è sí quella negatività assoluta in cui il soggetto, nell'annullare le determinatezze

e le unilateralità, si riferisce a se stesso; ma, poiché l'annullare, come è già stato accennato sopra nel considerare questo principio, colpisce non soltanto, come nel comico, ciò che è in se stesso nulla, che si manifesta nel suo vuoto, ma anche tutto ciò che è eccellente e solido in sé, l'ironia, in quanto è quest'arte di annientamento onnilaterale, conserva al contempo e alla pari con quello struggimento, in confronto con il vero ideale, il lato dell'interna inartistica mancanza di sostegno. Infatti l'ideale ha bisogno di un contenuto in sé sostanziale che certo, proprio perché si manifesta anche in forma e in figura di esterno, diviene particolarità e quindi limitatezza, pur contenendo però in sé la limitatezza in modo tale che tutto ciò che è *solo* esteriore in essa viene distrutto ed annullato. Solo con questa negazione della semplice esteriorità, la forma e la figura determinate dell'ideale sono un condurre quel contenuto sostanziale nell'apparenza adeguata per l'intuizione e la rappresentazione artistiche.

2. *Il rapporto dell'ideale con la natura*

Il lato esteriore e figurativo, ora, che è necessario all'ideale quanto il contenuto in sé solido, e il modo come entrambi si compenetrano, ci conducono al rapporto della raffigurazione ideale dell'arte con la natura. Infatti questo elemento esteriore e la sua forma sono in connessione con ciò che noi chiamiamo in generale natura. Sotto questo riguardo l'antica disputa, che sempre si rinnova, se l'arte debba esser raffigurazione naturale nel senso di ciò che è l'esterno esistente, o se debba nobilitare e trasfigurare i fenomeni naturali, non è ancora stata composta. Il diritto della natura e il diritto del bello, ideale e verità naturale: intorno a parole cosí indeterminate si può di-

sputare senza posa. Infatti l'opera d'arte deve essere certo naturale, ma vi è anche una natura volgare, brutta, e questa non deve certo essere riprodotta, ma d'altra parte, — e cosí via, all'infinito e senza alcun risultato definitivo.

Recentemente l'opposizione di ideale e natura è stata riproposta ed ha acquistato importanza soprattutto ad opera del *Winckelmann*. Il suo entusiasmo, come ho accennato prima, si accese per le opere degli antichi e per le loro forme ideali, ed egli non si acquietò prima di aver acquistato la visione della loro eccellenza ed aver reintrodotto nel mondo il riconoscimento e lo studio di questi capolavori dell'arte. Ora, da questo riconoscimento è nata la smania di una raffigurazione ideale, in cui si credeva di aver trovato la bellezza, ma si è caduti nell'insulsaggine, nella mancanza di vitalità e nella superficialità senza carattere. Il signor *von Rumohr* ha avuto principalmente dinanzi questo vuoto dell'ideale specialmente nella pittura, nella sua polemica su citata contro l'idea e l'ideale.

È compito ora della teoria risolvere quest'opposizione, mentre possiamo qui lasciare ancora una volta da parte completamente l'interesse pratico per l'arte. Infatti, si instillino pure i principî che si vuole alla mediocrità ed ai suoi talenti, sarà sempre la medesima cosa: che segua teorie errate o le migliori che vi siano, essa produrrà sempre solo cose mediocri e deboli. Inoltre l'arte in generale e la pittura in particolare, già per altre sollecitazioni, si sono allontanate da questa smania di cosiddetti ideali, facendo per lo meno il tentativo, con il rinnovarsi dell'interesse per la pittura antica italiana e tedesca come per la posteriore pittura olandese, di raggiungere a modo loro qualcosa di piú consistente e piú vivo nelle forme e nel contenuto.

Come per questi astratti ideali, è venuta egualmente a noia la naturalezza già in voga nell'arte. A teatro p. es.

ognuno si è cordialmente stancato delle banali storie familiari e della loro trattazione naturalistica. I lamenti del padre per la moglie, i figli e le figlie, per lo stipendio, per il costo della vita, per la dipendenza da ministri e per gli intrighi di uscieri e segretari, ed egualmente le tribolazioni della signora con le domestiche in cucina e con quei bei tipi di figlie, innamorate e sentimentali, in tinello, tutte queste cure ed affanni, ognuno le trova piú fedelmente e meglio a casa propria.

Rispetto a quest'opposizione tra l'ideale e la natura, si è dunque pensato ad un'arte piuttosto che all'altra, ma principalmente alla pittura, la cui sfera è proprio la particolarità visibile. Vogliamo quindi domandarci in modo piú generale in rapporto a quest'opposizione: L'arte deve essere poesia o prosa? Infatti ciò che è autenticamente poetico nell'arte, è proprio quel che abbiamo chiamato ideale. Se si trattasse solo di un nome potremmo facilmente rinunciarvi. Ma in tal caso sorge la domanda: Che cos'è dunque nell'arte poesia, e che cosa prosa? Tuttavia, anche il fissare ciò che è in se stesso poetico in rapporto a determinate arti può condurre ed ha già condotto a deviazioni, in quanto ciò che appartiene esplicitamente alla poesia, e piú precisamente alla poesia lirica, è stato portato a manifestazione anche dalla pittura, perché si riteneva che tale contenuto fosse con certezza di genere poetico. L'odierna esposizione d'arte (1828) contiene p. es. parecchi quadri, tutti di una medesima scuola (la cosiddetta scuola di Düsseldorf), che hanno preso in prestito interamente i loro soggetti dalla poesia, anzi dal suo lato manifestabile solo come sentimento. Se si guardano questi quadri abbastanza sovente e accuratamente, essi ben presto appaiono sdolcinati ed insipidi.

In quell'opposizione sono ora implicite le seguenti determinazioni generali:

a) l'idealità interamente formale dell'opera d'arte, poiché la poesia in generale, come già indica il nome, è qualcosa di fatto, di prodotto dall'uomo, che questi ha accolto nella sua rappresentazione, ha elaborato ed ha forgiato con la sua propria attività, da essa.

α) Il contenuto può essere interamente indifferente oppure può interessarci, al di fuori della manifestazione artistica, nella vita comune solo momentaneamente. In tal modo p. es. la pittura olandese ha saputo trasmutare in mille e mille effetti le esterne, fuggevoli parvenze della natura in quanto ricreate dall'uomo. Velluto, splendore di metalli, luce, cavalli, servi, vecchie, contadini che soffiano il fumo dalla pipa, il brillare del vino in bicchieri trasparenti, gente in giacche bisunte che giuoca con vecchie carte, questi e cento altri soggetti di cui nella vita quotidiana appena ci curiamo — giacché anche noi quando giuochiamo a carte, beviamo e chiacchieriamo di questo o di quello, siamo pieni di tutt'altri interessi — ci sono posti dinanzi in questi quadri. Ma quel che ci attrae in tale contenuto, nella misura in cui ci è offerto dall'arte, è proprio questa parvenza ed apparenza degli oggetti come prodotti dallo *spirito*, che trasforma nel modo piú intimo l'esterno ed il sensibile dell'intera struttura materiale. Infatti al posto di lana e seta esistenti, al posto dei capelli, del bicchiere, della carne e del metallo reali, vediamo semplici colori, al posto delle dimensioni totali, di cui il naturale ha bisogno per la propria apparenza, abbiamo una semplice superficie e tuttavia la medesima visione, che il reale dà.

β Perciò di fronte alla prosaica realtà esistente, questa parvenza prodotta dallo spirito è il miracolo dell'idealità, una beffa se si vuole, ed un'ironia a spese dell'esistenza naturale esteriore. Infatti quali preparativi devono fare nella vita comune l'uomo e la natura, di quanti innume-

revoli mezzi della piú diversa specie si devono servire per produrre cose del genere; quale resistenza oppone il materiale, p. es. il metallo, quando lo si deve lavorare! Invece la rappresentazione da cui attinge l'arte è un elemento duttile, semplice, che prende facilmente e agevolmente dal suo interno tutto ciò che la natura e l'uomo nella sua esistenza naturale devono ottenere faticosamente. Egualmente, gli oggetti raffigurati e l'uomo della vita comune non sono di una ricchezza inesauribile: pietre preziose, oro, piante, animali, ecc. sono per sé solo una determinata esistenza delimitata. Ma l'uomo, in quanto creatore artistico, è tutto un mondo di contenuti che ha sottratto alla natura ed ha accumulato nel vasto regno della rappresentazione e dell'intuizione come un tesoro che ora in modo semplice, liberamente, trae da sé, senza gli innumerevoli preparativi e condizioni della realtà.

In quest'idealità l'arte è il medio tra l'indigente esistenza semplicemente oggettiva e la rappresentazione semplicemente interna. Essa ci presenta gli oggetti, ma traendoli dall'interno; non li dà per altro uso, ma limita l'interesse all'astrazione della parvenza ideale per la visione semplicemente teoretica.

γ) L'arte quindi, per mezzo di quest'idealità, *eleva* gli oggetti che sarebbero altrimenti senza valore, e, nonostante il loro insignificante contenuto, li fissa per sé, ne fa dei fini e indirizza il nostro interesse a ciò di cui altrimenti non ci cureremmo. Lo stesso fa l'arte in rapporto al tempo ed anche qui idealmente. Ciò che nella natura ben presto sparisce, l'arte rende duraturo; un sorriso fugace, una rapida contrazione sarcastica della bocca, uno sguardo, un fuggevole splendore, tratti spirituali della vita dell'uomo, avvenimenti che vanno e vengono, che ci sono e subito vengono dimenticati: tutto questo l'arte sottrae

all'esistenza momentanea, superando anche per questo riguardo la natura.

Ma in questa idealità formale dell'arte, quel che soprattutto ci interessa non è il contenuto stesso, ma la soddisfazione della creazione spirituale. La raffigurazione deve qui apparire naturale; però non il naturale come tale, bensí quel fare, la distruzione della materialità sensibile e delle condizioni esterne, costituisce il poetico e l'ideale in senso formale. Noi gioiamo di una manifestazione, che deve apparire come se l'avesse prodotta la natura, mentre è una produzione dello spirito senza i mezzi della natura; gli oggetti non ci dilettano perché sono cosí naturali, ma perché sono *fatti* cosí naturalmente.

b) Un altro interesse, piú profondamente penetrante, riguarda però il fatto che il contenuto non viene a rappresentazione solo nelle forme in cui ci si offre nella sua esistenza immediata, ma come colto dallo spirito viene entro quelle forme anche ampliato e diversamente orientato. Ciò che esiste naturalmente è senz'altro un singolo, e precisamente isolato secondo tutti i punti e tutti i lati. La rappresentazione ha invece in sé la determinazione dell'*universale*, e ciò che da essa procede ottiene già per questa ragione il carattere dell'universalità, a differenza dell'isolamento naturale. La rappresentazione garantisce a questo riguardo il vantaggio di avere un ambito piú ampio e di essere con ciò capace di cogliere l'interno, di metterlo in rilievo e di esplicarlo in modo piú visibile. Certo l'opera d'arte non è semplicemente rappresentazione universale, ma è anche la sua incarnazione determinata; ma in quanto procedente dallo spirito e dal suo elemento rappresentante, essa deve farsi attraversare da questo carattere dell'universale, malgrado la sua vitalità intuibile. Ciò costituisce l'idealità superiore del poetico di fronte a quella formale del semplice fare.

Sorge qui il compito dell'opera d'arte, di cogliere l'oggetto nella sua universalità e di trascurare nell'apparenza esterna di questo ciò che per l'espressione del contenuto rimarrebbe semplicemente esteriore ed indifferente. L'artista quindi non accoglie nelle forme e nelle espressioni tutto ciò che trova, e perché lo trova, nel mondo esterno, ma se vuole fare vera poesia sceglie i tratti giusti e conformi al concetto della cosa. Se prende a modello la natura e i suoi prodotti, in generale quel che esiste, questo non avviene perché la natura ha fatto ciò in questo od in quell'altro modo, ma perché lo ha fatto *bene*; e questo "bene" è qualcosa di superiore all'esistente stesso.

Per la figura umana p. es., l'artista non procede come nella restaurazione di quadri antichi, in cui nei punti ridipinti si riproducono anche le screpolature, che per lo screpolarsi della vernice e dei colori hanno ricoperto le altre parti del quadro come d'una rete; ma la stessa ritrattistica omette la venatura della pelle ed ancor piú lentiggini, vescichette, singole pustole, efelidi, ecc.; né certo va preso a modello nella sua cosiddetta naturalezza il famoso Denner. Egualmente i muscoli e le vene devono certo essere accennati, ma non devono risaltare con la determinatezza e la precisione che hanno in natura. Infatti in tutto ciò vi è poco o nulla di spirituale, e l'espressione dello spirituale è l'essenziale nella figura umana. Perciò non posso ritenere senz'altro come un danno il fatto che oggi, p. es., si fanno meno statue nude che presso gli antichi. Invece l'odierno taglio dei nostri vestiti è inartistico e prosaico di fronte al panneggiamento piú ideale degli antichi. Le due fogge di vestire hanno entrambe il medesimo fine di coprire il corpo, ma il modo di vestire che ci presenta l'arte antica è una superficie per se stessa piú o meno senza una sua forma, ed è quindi determinata solo dal fatto che ha bisogno dell'appoggio del corpo,

le spalle, p. es. Per il resto i panni restano formabili e cadono semplicemente e liberamente secondo il peso a loro immanente o vengono determinati dalla posizione del corpo, dall'atteggiamento e movimento delle membra. La determinabilità in cui si palesa che l'esterno serve interamente solo all'espressione mutevole dello spirito che appare nel corpo, cosicché la forma particolare dei panni, delle pieghe, il loro cader giú o l'esser sollevati si configurano completamente dall'interno, mostrandosi adattate solo momentaneamente a questa od a quella posizione o movimento; questa determinabilità costituisce l'ideale nel modo di vestire. Nel nostro abbigliamento moderno invece, la stoffa è già confezionata ed è tagliata e cucita secondo le forme delle membra, cosicché non vi è piú, o vi è solo in minimo grado, una propria libertà del cadere. Infatti anche il genere delle pieghe è determinato dalle cuciture, ed in generale taglio e caduta sono fissati dal sarto in modo interamente tecnico ed a regola d'arte. Certo la struttura delle membra regola in generale la forma dei vestiti, ma in questa forma corporea i vestiti sono solo una cattiva scimmiottatura o una deformazione delle membra umane secondo una moda convenzionale od un capriccio casuale dell'epoca, ed il taglio, una volta fatto, rimane sempre lo stesso, senza apparire determinato dalla posizione e dal movimento. Le maniche della giacca e i pantaloni, p. es., restano gli stessi in qualsiasi modo si muovano braccia e gambe. Le pieghe, al massimo, stanno in vari modi, ma sempre secondo le cuciture, come p. es. i calzoni della statua di Scharnhorst. Il nostro modo di vestire dunque non è come esterno bastantemente diviso dall'interno, per apparire a sua volta formato dall'interno, ma in una falsa imitazione della forma naturale è per sé già confezionato ed immutabile nel taglio che è stato assunto.

Ciò che noi abbiamo detto nei riguardi della figura umana e del suo modo di vestire vale in maniera analoga anche per un gran numero di altre esteriorità e bisogni della vita umana, che per sé sono necessari e comuni a tutti gli uomini, pur non essendo in relazione con le determinazioni e gli interessi essenziali che costituiscono nell'esistenza umana l'universale vero e proprio secondo il suo contenuto; per quanto variamente tutte queste condizioni fisiche, il mangiare, il bere, il dormire, il vestire, ecc., possano in maniera esterna essere intrecciate con le azioni procedenti dallo spirito.

Ciò può essere certo accolto nella raffigurazione poetica, e a questo riguardo si concede p. es. ad Omero la piú grande naturalezza. Tuttavia anche lui, nonostante ogni ἐνάργεια, ogni chiarezza rispetto all'intuizione, devé limitarsi ad accennare a queste situazioni soltanto in generale, ed a nessuno viene in mente di pretendere che a questo riguardo tutte le singolarità siano raccontate e descritte come ce le dà l'esistenza esterna. Cosí nella descrizione del corpo di Achille egli parla certo della fronte alta, del naso ben conformato, delle lunghe e forti gambe dell'eroe, ma non viene ad essere esposta la singolarità dell'esistenza reale di questi membri punto per punto, la posizione ed il rapporto reciproco di ogni parte, il colore, ecc., il che solo sarebbe l'esatta naturalità. Inoltre, nella poesia il genere dell'espressione è sempre la rappresentazione universale a differenza della singolarità naturale; il poeta al posto della cosa dà sempre solo il nome, la parola, in cui il singolo diviene un'universalità, poiché la parola è prodotta dalla rappresentazione, portando cosí già in sé il carattere dell'universale. Si potrebbe ora dire che è appunto *naturale* usare nella rappresentazione e nel discorso il nome, la parola come questa infinita abbreviazione di ciò che esiste naturalmente, ma ciò sarebbe una

naturalità pur sempre opposta a quella di prima e tale da superarla. Si chiede allora di quale genere di naturalità si parli in quell'opposizione al poetico, poiché natura in generale è parola indeterminata, vuota. La poesia dovrà sempre mettere in rilievo solo l'energico, l'essenziale, il significativo, e questo essenziale espressivo è appunto l'ideale e non quello che è semplicemente esistente, le cui singolarità in un qualsiasi caso, in una scena, ecc., non possono, a rappresentarle, non essere opache, senza spirito, affaticanti e insopportabili.

In relazione a questo genere di universalità, un'arte si mostra piú ideale, un'altra maggiormente rivolta verso la vastità dell'intuibilità esterna. La scultura, p. es., è nei suoi prodotti piú astratta della pittura, mentre nella poesia, l'epica in relazione alla vitalità esterna è da un lato inferiore alla esecuzione reale di un'opera drammatica, ma d'altra parte oltrepassa nella pienezza dell'intuibilità l'arte drammatica, poiché il cantore epico ci mette innanzi, traendole dall'intuizione dell'accadere, immagini concrete, mentre il drammaturgo si deve accontentare dei motivi interni delle azioni, dell'agire sulla volontà e del reagire dell'interno.

c) Essendo poi lo *spirito* che realizza in forma di apparenza esterna il mondo interno del suo contenuto in sé e per sé pieno d'interesse, ci si domanda anche a questo riguardo quale significato abbia l'opposizione di ideale e naturalità. In questa sfera il naturale non può essere usato nel senso proprio della parola, perché come forma esterna dello spirito esso vale non solo per il fatto di esserci immediatamente come vitalità animale, come paesaggio naturale, ecc., ma appare anche secondo la sua determinazione, in quanto è lo *spirito* che *si* incarna, solo come espressione dello spirituale e quindi già come idealizzato. Infatti questo accogliere nello spirito, questo for-

mare e configurare da parte dello spirito, significa appunto idealizzare. Dei morti si dice che il loro viso riprende la fisionomia dell'infanzia: l'espressione, fissatasi corporalmente, delle passioni, delle abitudini, delle tendenze, ciò che è caratteristico in ogni volere e fare, si è in tal caso dileguato, ed è ritornata l'indeterminatezza dei tratti infantili. Ma nella vita i tratti e l'intera figura acquistano il carattere della loro espressione dall'interno; cosí come i diversi popoli, ceti, ecc., palesano nella forma esterna la differenza delle loro tendenze e delle loro attività spirituali. In tutti questi rapporti l'esterno, in quanto compenetrato dallo spirito e da questo effettuato, appare già come idealizzato di contro alla natura come tale. Qui è il punto veramente significativo della domanda sul naturale e l'ideale. Infatti da un lato si afferma che le forme naturali dello spirituale esistono già cosí perfette, belle ed eccellenti per se stesse nell'apparenza reale, non ricreata dall'arte, che non vi potrebbe essere un altro bello che si dimostrasse superiore e, a differenza di questo esistente, si mostrasse come l'ideale, non essendo l'arte capace di raggiungere interamente nemmeno ciò che già si trova nella natura. Ma dall'altro lato vi è la richiesta che di contro al reale si scoprano per l'altro, autonomamente, altre e piú ideali forme e manifestazioni. A questo riguardo è particolarmente importante la citata polemica del signor von Rumohr, che, mentre altri, che hanno piena la bocca dell'ideale, discorrono con disprezzo e dall'alto, della natura comune, parla da parte sua con identica sufficienza e disprezzo dell'idea e dell'ideale.

In effetti, nel mondo dello spirituale vi è una natura esteriormente ed interiormente ordinaria, che è esteriormente comune, proprio in quanto è comune l'interno che porta ad apparire nel suo agire ed in tutto l'esterno soltanto fini di invidia, gelosia, avidità per cose meschine e

sensuali. Anche questa natura ordinaria può essere presa a materia dall'arte, e ciò è accaduto; ma in tal caso, come già abbiamo detto, il raffigurare come tale, l'artificio tecnico della produzione, rimane l'unico interesse essenziale, cosicché inutilmente si tenterebbe di ottenere che un uomo colto mostrasse interesse per l'intera opera d'arte, cioè anche per un contenuto del genere; oppure l'artista deve far di esso, concependolo, qualcosa di piú vasto e profondo. Specialmente la cosiddetta pittura di genere è quella che non ha disdegnato simili soggetti, e gli olandesi l'hanno condotta al culmine della perfezione. Che cosa ha spinto gli olandesi verso questo genere? Quale contenuto è espresso in questi quadretti, che però mostrano la massima forza di attrazione? Essi non possono essere messi da parte e respinti sotto il titolo di natura ordinaria. Infatti la materia propria a questi quadri, esaminata piú da vicino, non è cosí ordinaria, come abitualmente si crede.

Gli olandesi hanno trascelto il contenuto delle loro manifestazioni da loro stessi, dal presente della loro vita, e non si può rimproverare loro di aver dato ancora una volta realtà a questo presente per mezzo dell'arte. Ciò che è portato dinanzi agli occhi ed allo spirito dei contemporanei, deve appartenere anche a questi, se deve pretendere tutto il loro interesse. Per sapere in che consisteva l'interesse contemporaneo degli olandesi, noi dobbiamo interrogare la loro storia. Il popolo olandese ha in massima parte da sé creato il terreno su cui abita e vive, ed è costretto a conservarlo ed a difenderlo continuamente contro gli assalti del mare; i borghesi delle città ed i contadini hanno abbattuto con coraggio, costanza ed ardire il dominio spagnolo di Filippo II, il figlio di Carlo V, questo potente re del mondo, e si sono conquistati nella lotta, servendo la religione della libertà, insieme alla libertà politica anche quella religiosa. Questo civismo e

quest'intraprendenza, in piccolo come in grande, nelle proprie terre come sul vasto mare, questa prosperità sollecita ed insieme linda, netta, la letizia e la baldanza nel cosciente sentire che di tutto erano debitori solo alla propria attività, ecco cosa costituisce il contenuto di tutti i loro quadri. Ma ciò non sono materia e contenuto ordinari a cui si debba guardare con l'albagia del cortigiano o del raffinato della buona società. Nel senso di tale robusta nazionalità Rembrandt ha dipinto la sua famosa Ronda di Notte ad Amsterdam, Van Dyck tanti suoi ritratti, Wouwerman le sue scene di cavalieri, e in ciò rientrano anche le gozzoviglie, le piacevolezze e le gustose beffe contadine.

P. es., per citare qualcosa di corrispondente, nell'esposizione d'arte di quest'anno, noi abbiamo certamente buoni quadri di genere, ma essi sono ben lungi, per l'arte della rappresentazione, dal raggiungere quelli analoghi olandesi, ed anche nel contenuto non si elevano ad un'analoga gioiosità e libertà. Vediamo p. es. una donna che va all'osteria per litigare con il marito. Non vi è qui niente di piú che una scena tra persone inviperite, piene di bile. Negli olandesi invece, nelle loro osterie, durante feste di nozze e danze, nelle gozzoviglie, anche se si giunge talvolta al litigio ed alla rissa, vi è solo letizia e gioiosità, partecipano anche donne e fanciulle, ed il sentimento della libertà e sfrenatezza compenetra tutto. Questa serenità spirituale di un godimento lecito, la quale entra fin nella raffigurazione degli animali e spicca come sazietà e piacere, tale fresca e briosa libertà e vitalità spirituale nella concezione e nella rappresentazione costituisce la superiore anima di questi quadri.

In modo analogo, eccellenti sono anche i piccoli mendicanti di Murillo (nella Galleria Centrale di Monaco). Preso esteriormente, l'oggetto anche qui è di natura or-

dinaria: la madre spidocchia uno dei ragazzi, mentre questi mastica tranquillamente il suo pezzo di pane; due altri, in un quadro simile, stracciati e poveri, mangiano meloni ed uva, ma proprio in questa povertà e seminudità traluce internamente ed esternamente nient'altro che una completa imperturbabilità e noncuranza, quale meglio non può avere un derviscio, nel pieno sentimento della loro sanità e gioia di vita. Quest'imperturbabilità per l'esterno e l'interna libertà nell'esterno è ciò che esige il concetto dell'ideale. A Parigi c'è un ritratto di fanciullo di Raffaello; egli sta seduto in ozio, con la testa appoggiata al braccio e guarda nel libero lontano spazio con tale beatitudine di soddisfazione imperturbata, che non ci si può staccare dalla contemplazione di questo quadro di lieta sanità spirituale. La stessa soddisfazione ci procurano quei fanciulli di Murillo. Si vede che non hanno altri interessi e fini, e non per ottusità, ma stanno accoccolati a terra soddisfatti e beati, quasi fossero gli dèi dell'Olimpo; non fanno nulla, non parlano, ma sono esseri tutti d'*un* pezzo, che non hanno in sé contrarietà ed inquietudini; e di fronte a questo fondamento per ogni possibile atto di bravura si ha l'idea che tutto possa venire da simili fanciulli. Questi sono modi di concepire interamente diversi da quelli che vediamo in quella donna litigiosa e biliosa, nel contadino che annoda la sua frusta, nel postiglione che dorme sulla paglia.

Ma questi quadri di genere devono essere piccoli e devono apparire in tutto il loro aspetto sensibile come qualcosa di modesto, che ci siamo lasciati addietro riguardo all'oggetto ed al contenuto esterno. Sarebbe inammissibile eseguire tale contenuto in grandezza naturale e quindi pretendere di vederlo come se dovesse soddisfarci realmente nella sua totalità.

In questo modo deve essere concepito ciò che siamo

abituati a chiamare natura comune, perché possa entrare nell'arte.

Certamente per l'arte vi sono argomenti piú alti e piú ideali che la manifestazione di questa letizia e di questa bravura borghese entro particolarità in sé sempre insignificanti. Infatti l'uomo ha degli interessi e dei fini piú seri, provenienti dal dispiegarsi e dall'approfondimento dello spirito in sé, che deve in essi rimanere in armonia con sé. L'arte superiore sarà quella che fa suo compito la manifestazione di questo contenuto superiore. Solo a questo riguardo sorge la domanda donde siano da prendere le forme per questo prodotto dello spirito. Gli uni pensano che l'artista come porta in sé quelle alte idee, che deve crearsi, cosí deve formarsi da sé le forme, come p. es. quelle degli dèi greci, di Cristo, degli Apostoli, dei santi, ecc. Contro questa affermazione scende in campo soprattutto il signor von Rumohr, il quale ha riconosciuto una deviazione dall'arte in questa tendenza con cui gli artisti si inventano da sé le loro forme a differenza della natura, ed ha quindi innalzato come modelli i capolavori degli italiani e degli olandesi. A questo riguardo egli rimprovera (*Ricerche Italiane*, I, p. 195) il fatto "che la dottrina dell'arte degli ultimi sessanta anni si è sforzata di dimostrare che il fine, o almeno il fine essenziale dell'arte, consiste nel migliorare la creazione nelle sue forme singole, nel produrre forme prive di rapporti, che dovrebbero scimmiottare in bellezza il creato e, per cosí dire, indennizzare i mortali del fatto che la natura non ha inteso formarli piú belli." Perciò egli consiglia (p. 63) all'artista "di desistere dal disegno titanico di nobilitare, trasfigurare, o con qualsiasi altro nome si possano indicare negli scritti d'arte queste presunzioni dello spirito umano, la *forma naturale.*" Infatti egli è convinto che anche per i piú alti temi spirituali

vi siano già le forme esterne sufficienti nell'esistente, ed afferma quindi (p. 83) "che la rappresentazione artistica, anche quando il suo oggetto è il piú spirituale possibile, non poggia mai su segni arbitrariamente stabiliti, ma sempre su di una significanza, data nella natura, delle forme organiche." Qui il signor von Rumohr ha principalmente davanti le forme ideali degli antichi, indicate da Winckelmann. Aver messo in rilievo e riunite queste forme è tuttavia il merito infinito di Winckelmann, sebbene vi possano essere stati degli errori nell'indicare caratteristiche particolari. Il signor von Rumohr p. es. sembra credere (p. 115, nota) che il prolungamento dell'addome, che Winckelmann indica come caratteristica di forme ideali antiche (*Storia dell'arte*, libro V, c. 4, par. 2) sia ricavato da statue romane. Invece il signor von Rumohr esige, nella sua polemica contro l'ideale, che l'artista si abbandoni interamente allo studio della forma naturale, sostenendo che in essa soltanto si presenta il bello vero e proprio. Infatti, egli dice (p. 144), "la bellezza piú importante poggia su quella data simbolica delle forme, fondata sulla natura, non sull'arbitrio umano, per mezzo della quale queste forme si sviluppano in legami determinati a segni e caratteristiche, alla vista dei quali noi ci ricordiamo necessariamente di determinate rappresentazioni e concetti, e parimenti diventiamo coscienti di sentimenti determinati in noi latenti." Cosí (p. 105) "un recondito tratto dello spirito, che vien chiamato idea" lega "l'artista con affini fenomeni naturali, in cui egli impara a conoscere sempre piú chiaramente a poco a poco il suo proprio volere e diviene per mezzo di essi capace di esprimerlo."

Certamente nell'arte ideale non si può parlare di segni stabiliti arbitrariamente, e se è accaduto che quelle forme ideali dell'antichità siano state riprodotte, per trascuranza della autentica forma naturale, in vuote e

false astrazioni, il signor von Rumohr ha fatto bene ad opporvisi nel modo piú vigoroso.

Ma la cosa principale da fissare in quest'opposizione tra l'ideale artistico e la natura è la seguente.

Le forme naturali esistenti del contenuto spirituale sono da considerare in effetti come simboliche, nel senso generale che esse non valgono immediatamente per se stesse, ma sono un apparire dell'interno e dello spirituale che esse esprimono. Ciò costituisce già nella loro realtà, al di fuori dell'arte, la loro idealità, a differenza della natura come tale che non rappresenta nulla di spirituale. Ora, nell'arte nel suo grado superiore, il contenuto interno dello spirito deve acquistare la sua forma esterna. Questo contenuto è nello spirito umano reale ed ha quindi, come l'interno umano in generale, una sua forma esterna esistente, in cui si esprime. Ma, pure ammesso questo punto, rimane tuttavia una questione del tutto oziosa dal punto di vista scientifico, se nella realtà esistente vi siano figure e fisionomie cosí belle ed espressive che l'arte se ne possa servire immediatamente come ritratto nel manifestare p. es. un Giove, — la sua maestà, la sua calma, la sua potenza — una Giunone, Venere, un Pietro, Cristo, Giovanni, una Maria, ecc. Si possono in tal caso trovare sí argomenti pro e contro, ma la questione rimane sempre del tutto empirica e, anche in quanto empirica, irrisolubile. Infatti l'unica via per risolverla sarebbe l'indicazione reale, che difficilmente potrebbe essere portata p. es. per gli dèi greci; ed anche per il presente qualcuno ha visto delle bellezze perfette, mentre un altro, mille volte piú assennato, no. Inoltre la bellezza della forma non dà ancora ciò che noi abbiamo chiamato ideale, poiché all'ideale appartiene al contempo un'individualità del contenuto, quindi anche della forma. Un volto p. es. senz'altro bello e regolare per forma, può però essere freddo ed inespressivo. Ma

gli ideali degli dèi greci sono individui a cui non manca certo una determinatezza caratteristica entro l'universalità. Ora, la vitalità dell'ideale poggia proprio sul fatto che questo determinato significato spirituale fondamentale, che deve venire a rappresentazione, va elaborato completamente in tutti gli aspetti particolari dell'apparenza esterna, atteggiamento, posizione, movimento, tratti del viso, forma e configurazione delle membra, ecc., di modo che nulla rimanga vuoto e insignificante, ma tutto si mostri compenetrato da quel significato. Le statue greche attribuite a Fidia, che abbiamo oggi dinanzi, ci colpiscono soprattutto per questa specie di vitalità profonda. L'ideale è ancora fissato nella gravità e non è ancora passato a leggiadria, soavità, pienezza e grazia, ma ha mantenuto ogni forma in saldo rapporto col significato universale che deve essere incarnato. Questa vitalità altissima contrassegna i grandi artisti.

Questo significato fondamentale, di fronte alle particolarità del reale mondo dell'apparenza, va chiamato in sé astratto, specialmente nella scultura e nella pittura, che mettono in rilievo solo un momento, senza procedere allo sviluppo multilaterale con cui, p. es. Omero ha saputo disegnare il carattere di Achille come duro e crudele e nello stesso tempo dolce ed amichevole, oltre che dotato di molti altri tratti dell'anima. Tale significato può certamente trovare la propria espressione nella realtà esistente; non vi è p. es. quasi nessun volto che non possa rendere l'aspetto della pietà, della devozione, della serenità, ecc. Ma queste fisionomie esprimono egualmente mille altre cose, che mal si accordano o non sono in rapporto diretto con il significato fondamentale da esprimere. Per questo un ritratto si palesa, mediante le sue particolarità, subito come tale. In alcuni quadri tedeschi medievali ed olandesi, si trova raffigurato spesso il mecenate con la famiglia, mo-

glie, figli e figlie. Essi devono apparire tutti immersi nella devozione, e la pietà traluce realmente da tutti i tratti, ma in quegli uomini noi conosciamo al contempo p. es. dei valori guerrieri, delle persone di forti sentimenti, molto pratiche della vita e della passione dell'operare, e nelle donne noi vediamo delle spose dotate di analoghe forti qualità vitali. Se noi in questi quadri, celebri per la fedeltà naturale delle fisionomie, paragoniamo a quest'ultime le figure di Maria, dei santi e degli apostoli che le stanno intorno, nei loro visi si può leggere solo *un*'espressione, e tutte le forme, l'ossatura, i muscoli, i tratti in quiete ed in movimento sono concentrati in quest'unica espressione. Solo la concordanza dell'intera formazione costituisce la differenza tra l'ideale vero e proprio ed il ritratto.

Si potrebbe ora pensare che l'artista debba andare a scegliersi da tutto l'esistente le forme migliori e riunirle, oppure, come avviene, trascegliere nelle collezioni di incisioni e xilografie le fisionomie, gli atteggiamenti ecc., per trovare le forme appropriate per il suo contenuto. Ma collezionare, scegliere, non risolve nulla; l'artista deve comportarsi in maniera creativa e, nella propria fantasia, con conoscenza delle forme corrispondenti e con un senso profondo ed un sentire ben radicato, deve interamente e *di getto* formare e configurare il significato che lo anima.

B. La determinatezza dell'ideale

L'ideale come tale, che abbiamo fin qui considerato secondo il suo concetto universale, poteva esser capito abbastanza facilmente. Ma, poiché il bello artistico, in quanto è idea, non può arrestarsi al suo semplice concetto

universale ma ha già in sé, secondo questo concetto, determinatezza e particolarità, per cui, partendo da sé, deve entrare nella determinatezza reale, sorge per questo aspetto la domanda, in che modo l'ideale, nonostante il suo passare nell'esteriorità e nella finitezza e quindi nel nonideale, sia in grado di conservarsi, e come l'esistenza finita sia a sua volta in grado di accogliere in sé l'idealità del bello artistico.

A questo riguardo noi abbiamo da esaminare i punti seguenti:

primo, la *determinatezza* dell'ideale come *tale*;

secondo, la determinatezza, nella misura in cui essa si sviluppa attraverso la sua particolarità alla *differenza* in sé ed alla soluzione di questa: il che potremmo indicare in generale come *azione*;

terzo, la determinatezza *esteriore* dell'ideale.

I. *La determinatezza ideale come tale*

1. *Il divino come unità ed universalità*

Abbiamo già visto che l'arte deve porre al centro delle sue raffigurazioni prima di tutto il divino. Ma il divino, fissato per sé come *unità e universalità*, essenzialmente è solo per il pensiero ed, in quanto in se stesso senza immagine, si sottrae al formare e configurare della fantasia; cosí come agli ebrei ed ai maomettani è proibito tracciare immagini di Dio per l'intuizione diretta muoventesi nel sensibile. Non vi è quindi posto qui per l'arte figurativa, che ha completamente bisogno della piú concreta vitalità della figura; e soltanto la lirica è in grado, nell'elevarsi a Dio, di cantare le lodi della sua potenza e magnificenza.

D'altra parte il divino, per quanto gli convengano unità ed universalità, è egualmente in se stesso essenzialmente determinato e, liberandosi con ciò dell'astrazione, si presta ad essere intuito ed a ricevere un'immagine. Se esso viene concepito e rappresentato figurativamente dalla fantasia sotto forma di determinatezza, si presenta allora una molteplicità del determinare e solo a questo punto incomincia il vero e proprio regno dell'arte ideale.

Infatti, *in primo luogo*, l'*unica* sostanza divina si frantuma e si dirompe in una molteplicità di dèi autonomamente in se stessi poggianti, come nella concezione politeistica dell'arte greca. Anche per la rappresentazione cristiana Dio, di contro alla sua unità puramente spirituale in sé, appare come uomo reale, avviluppato immediatamente nel terreno e nel mondano. *In secondo luogo*, il divino nella sua apparenza e realtà determinata è in generale presente e operante nel senso e nell'animo, nel volere e nel fare dell'uomo. Cosí, in questa sfera, uomini riempiti dallo spirito di Dio, santi, martiri, beati, uomini pii in generale divengono anch'essi oggetto adeguato dell'arte ideale. Ma con questo principio della particolarità del divino e della sua esistenza determinata e quindi anche mondana, viene *in terzo luogo* ad apparire la particolarità della realtà umana. Infatti tutto l'animo umano insieme a tutto ciò che si muove nel suo intimo e che è in lui una potenza, ogni sentimento e passione, ogni interesse piú profondo del cuore: questa vita concreta, forma la materia vivente dell'arte, e l'ideale ne è la rappresentazione ed espressione.

Il divino, come puro spirito in sé, è invece solo oggetto della conoscenza pensante. Ma lo spirito incarnato in attività, nella misura in cui pur si richiama al cuore umano, appartiene all'arte. Qui tuttavia sorgono subito interessi

ed azioni particolari, caratteri determinanti con le loro condizioni e situazioni momentanee, in generale le implicazioni con l'esteriore, per cui va intanto specificato dove in generale risieda l'ideale in relazione a questa determinatezza.

3. *La quiete dell'ideale*

La purezza suprema dell'ideale, secondo quel che abbiamo già detto, potrà qui consistere solo nel fatto che gli dèi, Cristo, gli Apostoli, i santi, i penitenti ed i devoti ci sono presentati nella loro beata quiete e soddisfazione, in cui non sono toccati dal terreno coi suoi bisogni e l'urgenza delle sue molteplici complicazioni, lotte e opposizioni. In tal senso specialmente la pittura e la scultura hanno trovato in modo ideale le forme per i singoli dèi, come per Cristo Redentore e per i singoli Apostoli e santi. Ciò che nell'esistenza è in se stesso vero, viene qui a rappresentazione solo nella *sua* esistenza come riferito a se stesso e non nel suo aggrovigliarsi, partendo da sé, in rapporti finiti. Questa conclusione in sé non manca certo di particolarità, ma la particolarità che trascorre nell'esteriorità e finitezza, è purificata a determinatezza semplice, cosicché le tracce di un'influenza e di un rapporto esterni appaiono completamente cancellate. Questa eterna quiete in sé, inattiva, oppure questo stato di riposo, come p. es. in Ercole, costituiscono anche nella determinatezza l'ideale come tale. Quindi gli dèi, anche se sono posti come coinvolti, devono tuttavia rimanere nella loro intramontabile e intoccabile altezza. Infatti Giove, Giunone, Apollo, Marte, p. es., sono forze e potenze, sí determinate, ma al contempo fisse, che conservano in sé la loro autonoma libertà, anche quando la loro attività è rivolta all'esterno. Cosí, entro la determinatezza dell'ideale non

solo deve apparire una singola particolarità, ma la libertà spirituale deve mostrarsi in se stessa come totalità e, in questo poggiar su di sé, come la possibilità a tutto.

Inoltre, calandosi ancor piú dentro l'ambito del mondano e dell'umano, l'ideale si mostra operante di guisa che qualsiasi contenuto sostanziale che riempie l'uomo possiede la forza di soggiogare ciò che è solo il particolare della soggettività. Mediante ciò il particolare nel sentire e nel fare è infatti strappato all'accidentalità, e la particolarità concreta è rappresentata in un accordo maggiore con la sua peculiare verità interna; ed in generale ciò che di nobile, eccellente, perfetto vi è nel cuore umano, non è altro se non il fatto che la sostanza vera dello spirituale, l'eticità, la divinità, si palesa come ciò che ha potenza nel soggetto, per cui l'uomo colloca solo in questo sostanziale la sua attività vivente, la sua forza di volontà, i suoi interessi, le sue passioni, ecc., per soddisfare i suoi veri bisogni interni.

Ma per quanto nell'ideale la determinatezza dello spirito e della sua esteriorità appaia in sé riassunta semplicemente, tuttavia alla particolarità rivoltasi all'esistenza è legato al contempo immediatamente il principio dello *sviluppo* e, nel rapporto con l'esterno, la differenza e la lotta degli opposti. Questo ci porta a prendere in esame la determinatezza in sé differente e progrediente dell'ideale, che noi in generale possiamo concepire come *azione*.

II. *L'azione*

Alla determinatezza come tale, in quanto ideale, sono proprie l'innocenza amichevole di un'angelica beatitudine celeste, la quiete inattiva, l'elevatezza di una potenza che autonomamente poggia su di sé, cosí come la valentia e la

compiutezza di ciò che è in se stesso sostanziale. L'interno e lo spirituale però sono solo come attivo movimento e svolgimento; ma quest'ultimo non è senza unilateralità e scissione. Il pieno spirito totale che si distende nelle sue particolarità, uscendo dalla sua quiete di fronte a se stesso, penetra nel mezzo dell'opposizione dell'aggrovigliata essenza del mondo ed in questa rottura non si può piú sottrarre all'infelicità e al malanno del finito.

Perfino gli eterni dèi del politeismo non vivono in eterna pace. Essi giungono a dividersi in fazioni, a lottare con passioni ed interessi contrastanti e devono sottomettersi al destino. Perfino il Dio cristiano non è sfuggito all'umiliazione della sofferenza, e perfino all'onta della morte, e non è esente dal dolore dell'anima in cui non può non gridare: " Mio Dio, mio Dio perché mi hai abbandonato? "; sua madre soffre lo stesso amaro tormento, e la vita umana in generale è vita di contrasti, di lotte e di dolori. Infatti la grandezza e la forza hanno la loro vera misura soltanto nella grandezza e nella forza dell'opposizione, da cui lo spirito si riporta in sé, ad unità; l'intensità e la profondità della soggettività si fanno tanto maggiori quanto piú infinito e ampio è il distaccarsi reciproco delle circostanze e quanto piú dilaceranti sono le contraddizioni, in cui però essa deve rimanere saldamente in se stessa. Solo in questo svolgimento si avvera la potenza dell'idea e dell'ideale, poiché la potenza consiste solo nel conservarsi nel negativo di sé.

Ma la particolarità dell'ideale entra con tale sviluppo nel rapporto con l'esterno e si introduce in un mondo, quindi, che, invece di render manifesta in se stessa la libera concordanza ideale del concetto con la sua realtà, mostra una esistenza che non è assolutamente quale deve essere. Per questo motivo, nel considerare tale rapporto, dobbiamo intendere in che misura le determina-

tezze, in cui l'ideale entra, o contengono per se stesse immediatamente l'idealità o possono piú o meno divenire capaci di acquistarla.

A questo riguardo tre punti fondamentali richiedono qui la nostra attenzione.

Primo, la *condizione universale del mondo*, che è il presupposto per l'azione individuale ed i suoi caratteri.

Secondo, la *particolarità* della condizione, la cui determinatezza produce in quella unità sostanziale la differenza e la tensione che divengono movente per l'azione: la *situazione* ed i suoi conflitti.

Terzo, l'apprensione della situazione da parte della soggettività, e la reazione mediante cui appaiono la lotta e lo scioglimento del dissidio: l'*azione* vera e propria.

1. *La condizione universale del mondo*

La soggettività ideale porta in sé come soggetto vivente la determinazione ad agire, a muoversi e ad essere attiva in generale, in quanto deve eseguire e realizzare ciò che è in lei. Per far questo ha bisogno, come terreno universale per le sue realizzazioni, di un mondo circostante. Se a questo proposito noi parliamo di *condizione* intendiamo con ciò il modo universale in cui è presente il *sostanziale* che, come il vero e proprio essenziale entro la realtà spirituale tiene assieme tutte le apparenze di questa. In tal senso si può parlare p. es. di una condizione della cultura, delle scienze, del senso religioso, o anche delle finanze, della giustizia, della vita familiare, di altre istituzioni. Ma tutti questi lati sono allora in effetti soltanto forme di un solo e medesimo spirito e contenuto che si esplica e realizza in esse. Ora, parlando qui precisamente della condizione mondiale della realtà *spi-*

rituale, dobbiamo cogliere questa condizione dal lato della *volontà*. È infatti per mezzo di questa che lo spirito in generale passa nell'esistenza e gli immediati legami sostanziali della realtà si mostrano nel modo determinato, in cui le determinazioni della volontà, i concetti dell'etico, del legale, di ciò che in generale possiamo chiamare giustizia, giungono ad attività.

È da chiedere ora, come debba essere fatta tale condizione universale, perché si dimostri conforme all'individualità dell'ideale.

a) *L'autonomia individuale: l'epoca eroica*

Partendo da quel che abbiamo detto prima, possiamo stabilire a questo riguardo i seguenti punti.

α) L'ideale è unità in sé e non solo formale ed esteriore, ma anche unità del contenuto, immanente in lui stesso. Questo sostanziale ed in sé unito poggiare su sé, è stato da noi già indicato come l'essere soddisfatto, la quiete e la beatitudine dell'ideale. Nella fase attuale noi vogliamo rilevare questa determinazione come l'*autonomia* e richiedere che l'universale condizione del mondo appaia nella forma dell'autonomia, per poter in sé accogliere la forma dell'ideale.

Autonomia però è termine bivalente.

αα) Infatti abitualmente ciò che è in se stesso sostanziale, a causa di questa sostanzialità e causalità, viene considerato come l'assolutamente autonomo e suole essere chiamato il divino e l'assoluto in sé. Ma fissato in questa universalità e sostanza come tali, non è allora in se stesso soggettivo e viene quindi subito a trovare la sua ferma opposizione nel particolare della individualità concreta. In questa opposizione, come in ogni opposizione in generale, la vera autonomia va però perduta.

ββ) All'individualità poggiante su di sé, seppure in modo solo formale, si suole viceversa attribuire autonomia nella stabilità del suo carattere soggettivo. Ma ogni soggetto a cui manchi il vero contenuto di vita nella misura in cui queste potenze e sostanze se ne stanno per se stesse fuori di lui e rimangono un contenuto estraneo alla sua esistenza esterna ed interna, cade egualmente nell'opposizione contro il vero sostanziale, perdendo quindi lo stadio di consistente libertà e autonomia.

La vera autonomia consiste solo nell'unità e compenetrazione dell'individualità con l'universalità, poiché l'universale solo attraverso il singolo acquista concreta realtà, ed il soggetto singolo e particolare solo nell'universale trova la base incrollabile ed il contenuto autentico della sua realtà.

γγ) Perciò, per quel che concerne la condizione universale del mondo, noi possiamo qui considerare la forma dell'autonomia solo cosí, che l'universalità sostanziale in questa condizione, per essere autonoma, deve avere in lei stessa la forma della soggettività. La prossima apparenza di questa identità in cui possiamo imbatterci, è quella del pensiero. Infatti il pensiero è da una parte soggettivo, ma dall'altra ha come prodotto della sua attività vera l'universale, ed è entrambe — universalità e soggettività — in libera unità. Ma l'universale del pensiero non appartiene all'arte nella sua bellezza; e inoltre, nel pensiero, la restante individualità particolare, nella sua naturalità e forma come nel suo pratico agire e realizzare, non è in necessaria concordanza con l'universalità del pensiero. Al contrario, vi è o può esserci una differenza tra il soggetto nella sua realtà concreta ed il soggetto come pensante. La stessa differenziazione riguarda il contenuto dell'universale stesso. Se cioè l'autentico ed il vero incominciano già nei soggetti pensanti a differenziarsi dalla restan-

te realtà di questi, il contenuto si è già separato nell'apparenza *oggettiva*, come universale per sé, dalla restante esistenza contro di cui ha acquistato stabilità e potenza di sussistenza. Ma nell'ideale appunto l'individualità particolare deve rimanere in indissolta concordanza con il sostanziale, e nella misura in cui l'ideale possiede la libertà e l'autonomia della soggettività, il mondo circostante delle condizioni e dei rapporti non deve avere un'oggettività essenziale già indipendente per sé dal soggettivo ed individuale. L'individuo ideale deve essere in sé chiuso, l'oggettivo deve ancora far parte di lui, non deve muoversi e realizzarsi per sé sciolto dall'individualità dei soggetti, perché altrimenti il soggetto si ritira di fronte al mondo già per sé compiuto, come ciò che è semplicemente subordinato. A questo riguardo dunque l'universale deve sí essere reale nell'individuo come cosa sua propria, la piú propria, ma non come il proprio del soggetto in quanto ha *pensiero*, ma come il proprio del suo *carattere ed animo*. In altre parole, per l'unità dell'universale ed individuale, di contro alla mediazione ed alla differenziazione del pensiero, richiediamo la forma dell'*immediatezza*, e l'autonomia che noi pretendiamo acquista la forma di un'autonomia *immediata*. Ma ciò implica subito l'*accidentalità*. Infatti ciò che è universale e profondo nella vita umana, se è presente immediatamente nell'autonomia degli individui solo come loro sentimento soggettivo, animo, predisposizione di carattere e non deve avere nessun'altra forma di esistenza, è esposto all'accidentale della volontà e della realizzazione. In tal caso esso rimane solo ciò che è peculiare proprio di questi individui e del loro modo di sentire, e, come loro proprietà particolare, non ha alcuna potenza né necessità di affermarsi per se stesso ma, invece di realizzarsi sempre di nuovo in un modo universale, fissato da lui stesso, appare puramente come decisione, realizza-

zione ed egualmente astensione arbitraria del soggetto che poggia solo su di sé, del suo sentire, della sua predisposizione, forza, bravura, scaltrezza ed abilità.

Questo genere di accidentalità costituisce dunque qui il lato caratteristico della condizione da noi richiesta come il terreno e l'insieme dei modi di apparire dell'ideale.

β) Per fare apparire piú chiara la forma determinata di una simile realtà, diamo uno sguardo al modo opposto d'esistenza.

αα) Esso si trova colà dove il concetto etico, la giustizia e la sua libertà razionale, è già elaborato ed avverato nella forma di un ordinamento *legale*, cosicché esso modo esiste anche nell'esteriore come necessità in sé immobile, senza dipendere dall'individualità e soggettività particolari dell'animo e del carattere. Questo si verifica nella *vita statale*, laddove essa appare conforme al concetto di stato. Infatti non si può chiamare stato ogni riunione di individui in un vincolo sociale, ogni unione patriarcale. Nel vero stato infatti le leggi, le usanze, i diritti, nella misura in cui costituiscono le determinazioni universali, razionali della libertà, valgono ora proprio in questa loro *universalità* ed astrazione, e non sono piú condizionati dall'accidentalità del volere individuale e della peculiarità particolare. Come la coscienza ha portato dinanzi a sé nella loro universalità le prescrizioni e le leggi, cosí queste sono reali anche esteriormente come tale universale, che procede per sé per la sua via ordinata ed ha pubblica potenza e forza sugli individui, quando questi intraprendono ad opporre il loro arbitrio alla legge, violandola.

ββ) Una simile condizione presuppone l'esistenza della separazione tra l'universalità dell'intelletto legislatore e la vitalità immediata: ciò, se noi intendiamo per vitalità quell'unità in cui ogni sostanziale ed essenziale dell'eticità e della giustizia ha acquistato realtà solo negli *indi-*

vidui come sentimento e disposizione d'animo e solo per mezzo loro viene amministrato. Nella condizione evoluta dello stato, diritto e giustizia, religione e scienza o almeno la cura dell'educazione alla religiosità e scientificità appartengono al *pubblico* potere e da esso sono dirette e messe in opera.

γγ) Gli individui *singoli* nello stato si trovano quindi nella posizione di dover aderire a quest'ordinamento ed alla sua stabilità data e a dovervisi subordinare, giacché non sono piú, insieme al loro carattere ed animo, l'unica esistenza delle potenze etiche, ma, come accade nei veri stati, l'intera loro particolarità del modo di sentire, dell'opinare e del sentimento soggettivi deve invece farsi regolare da questa legalità e concordarvi. Questa adesione alla razionalità oggettiva dello stato indipendente dall'arbitrio soggettivo o può essere semplicemente sottomissione, nel senso che i diritti, le leggi, le istituzioni, come ciò che è valido e potente, possiedono il potere della costrizione, oppure può nascere da un libero riconoscimento e cognizione della razionalità dell'esistente, in modo che il soggetto ritrova se stesso nell'oggettivo. Ma anche allora gli individui singoli sono e rimangono sempre il dato accessorio, e al di fuori della realtà dello stato non hanno in se stessi alcuna sostanzialità. Infatti la sostanzialità non è piú soltanto la proprietà *particolare* di questo o di quell'*individuo*, ma è espressa in modo *universale* e *necessario per se stessa* ed in tutti i suoi lati, fin nei minimi dettagli. Qualsiasi azione conforme al diritto, all'etica ed alle leggi i singoli facciano nell'interesse e nel corso del tutto, il loro volere e realizzare, cosí come loro stessi, rimangono, rispetto al tutto, sempre insignificanti e semplice esempio. Infatti le loro azioni sono sempre la realizzazione del tutto parziale di un caso singolo e non la realizzazione di questo come di un'universalità, nel senso

che quest'azione, questo caso venga con ciò reso legge o sia portato ad apparire come legge. Egualmente non dipende affatto dalla volontà dei singoli come tali che diritto e giustizia valgano o meno; questi valgono in sé e per sé, sia che gli individui lo vogliano o no. Certo l'universale ed il pubblico hanno interesse a che tutti i singoli si mostrino loro conformi, ma i singoli individui non suscitano interesse nel senso che il diritto e l'etico abbiano valore solo per il consenso di questo o di quello; il diritto e l'etico non hanno bisogno di questi assensi isolati, ma, se sono violati, la punizione li fa comunque valere.

Il posto subordinato del singolo soggetto negli stati evoluti si palesa infine nel fatto che ogni individuo ha nel tutto soltanto una parte completamente determinata e sempre limitata. Infatti nel vero stato il lavoro per l'universale, come nella società civile l'attività produttiva, commerciale ecc., è diviso all'infinito, cosicché lo stato nel suo insieme non appare come l'azione concreta di *un* individuo, né in generale può essere riposto nell'arbitrio, nella forza, nel coraggio, nell'audacia, potenza e intendimento di un singolo, ma le innumerevoli occupazioni ed attività della vita dello stato devono essere attribuite ad un numero egualmente innumerevole di agenti. La punizione di un crimine, p. es., non è piú affare dell'eroismo individuale e della virtú di un unico e medesimo soggetto; ma essa si scompone nei suoi diversi momenti, nell'indagine e valutazione dei fatti, nel giudizio e nell'esecuzione della sentenza del giudice, ed ognuno di questi momenti principali ha a sua volta le sue differenze speciali, di cui i singoli realizzano *uno* dei lati. L'applicazione delle leggi non dipende quindi da *un* individuo, ma è il risultato di una multilaterale cooperazione in un ordinamento stabilito. Inoltre, ad ogni singolo sono prescritti i punti di vista universali come direttive per la sua attività,

e ciò che egli compie secondo queste regole viene a sua volta sottoposto al giudizio ed al controllo di autorità superiori.

γ) In tutti questi rapporti i poteri pubblici in uno stato legalmente ordinato non hanno in loro stessi una forma individuale, ma l'universale come tale vi domina nella sua universalità, in cui la vitalità dell'individuale appare come superata oppure come secondaria ed indifferente. Non è dunque in questa condizione che va trovata l'autonomia da noi richiesta. Perciò noi abbiamo richiesto per la libera configurazione dell'individualità le condizioni opposte, in cui la validità dell'etico poggia solo sugli individui che per la loro particolare volontà e l'eminente grandezza ed efficienza del loro carattere si collocano in cima alla realtà in cui vivono. Quel che è giusto risulta in tal caso essere una *loro* personalissima decisione, e, quando con il loro agire violano l'etico in sé e per sé, non vi è nessun potere pubblico che li porti a render conto e li punisca, ma vi è solo il diritto di una necessità interna, che si individualizza in modo vivo in caratteri particolari, accidentalità e circostanze esteriori, ecc., e solo in questa forma è reale. Proprio in ciò la *punizione* si differenzia dalla *vendetta*. La punizione legale fa valere contro il crimine il diritto universale stabilito e si esercita secondo norme universali attraverso i suoi organi del potere pubblico, attraverso tribunali e giudici, che come persone sono l'accidentale. La vendetta può anche essere in se stessa giusta, ma si basa sulla *soggettività* di quelli che si prendono a cuore il crimine accaduto e vendicano nel colpevole il torto secondo il diritto del proprio cuore e della propria disposizione d'animo. La vendetta di Oreste p. es. è stata giusta, ma egli l'ha eseguita secondo la legge della sua virtú particolare e non secondo un giudizio e secondo il diritto. Nella condizione che pretendemmo per la raffigurazione artisti-

ca, l'etico ed il giusto devono dunque compiutamente conservare una forma individuale, nel senso che dipendono esclusivamente dagli individui e solo in loro e per mezzo loro giungono a vitalità e realtà. Cosí, per accennare anche a ciò, negli stati ben ordinati è assicurata l'esistenza esterna dell'uomo, difesa la sua proprietà, e l'uomo ha per sé e ad opera sua propriamente solo la sua soggettiva disposizione d'animo ed il suo soggettivo modo di pensare. Ma in quella condizione in cui non c'è lo stato, anche la sicurezza della vita e della proprietà poggia soltanto sulla forza e sul coraggio singoli di ogni individuo che deve preoccuparsi pure per la propria esistenza e per la conservazione di ciò che gli appartiene e gli spetta.

Questa è la condizione che siamo soliti attribuire all'*epoca eroica*. Ma non è qui il luogo di chiarire quale di queste condizioni, quella di una vita statale sviluppata, oppure quella dell'epoca eroica, sia la migliore. Qui noi abbiamo da fare solo con l'ideale dell'arte, e per l'*arte* la separazione di universalità e individualità non deve presentarsi ancora nel modo accennato, per quanto necessaria sia questa differenza per la restante realtà dell'esistenza spirituale. Infatti l'arte ed il suo ideale sono appunto l'universale, nella misura in cui questo è configurato per l'intuizione ed è quindi in unità immediata con la particolarità e la sua vitalità.

αα) Questo è ciò che ha luogo nella cosiddetta epoca eroica, che appare come un'epoca in cui la virtú, ἀρετὴ, in senso greco, costituisce il fondamento delle azioni. Noi dobbiamo a questo proposito ben distinguere fra ἀρετὴ e virtus secondo il significato romano. I Romani avevano la loro città, le loro istituzioni giuridiche, e la personalità doveva abdicare di fronte allo stato come fine universale. Essere astrattamente solo un romano, rappresentare nella propria energica soggettività solo lo stato romano, la pa-

tria, la sua grandezza e potenza, in questo consiste la serietà e la dignità della virtú romana. Gli eroi sono invece individui che, partendo dall'autonomia del loro carattere e del loro arbitrio, accolgono in sé e realizzano il tutto di un'azione, ed in cui quindi appare loro disposizione individuale se fanno ciò che è giusto ed etico. Ma questa unità immediata di sostanziale ed individualità di inclinazione, impulsi, volere è implicita nella virtú greca, cosicché l'individualità è a se stessa la legge, senza essere sottomessa ad una legge per sé sussistente, ad un giudizio e ad un tribunale. Cosí p. es. gli eroi greci compaiono in un'epoca prelegale, oppure divengono essi stessi fondatori di stati, cosicché diritto e ordine, legge e costume provengono da loro e si realizzano come loro opera individuale, che rimane loro associata. In tal senso fu Ercole glorificato dagli antichi, per i quali fu un ideale di originaria virtú eroica. La sua libera virtú autonoma, secondo cui ripara il torto in base alla particolarità della sua volontà e lotta contro il mostruoso sia umano che naturale, non è la condizione universale della sua epoca, ma appartiene esclusivamente e peculiarmente a lui. E con ciò non è un eroe propriamente morale, come mostra la sua avventura con le cinquanta figlie di Tespio, che concepirono tutte da lui in una sola notte, né è molto raffinato se pensiamo alle stalle di Augia, ma egli appare in generale come un'immagine di questa perfetta forza ed energia autonoma del diritto e del giusto, per la cui realizzazione egli si sobbarcò, per libera scelta e per propria volontà, ad innumerevoli pene e fatiche. Certo egli compie una parte delle sue gesta al servizio e per comando di Euristeo, ma questa dipendenza è solo una connessione interamente astratta, un legame per nulla legale e rigido, che possa sottrargli la forza di un'individualità agente per sé autonomamente. Tali sono anche gli eroi di Omero. Pur avendo anch'essi un capo comune, il

loro legame tuttavia non è un rapporto legalmente prima stabilito, che li costringa alla sottomissione, ma seguono spontaneamente Agamennone, che non è un monarca nel senso odierno della parola; e infatti ognuno degli eroi dà il proprio consiglio, Achille adirato si apparta, ed in generale ognuno va e viene, combatte e si riposa a suo piacimento. Negli eroi dell'antica poesia araba vi è la medesima autonomia, nessun ordinamento stabilito una volta per tutte li tiene insieme come semplici particelle di esso. Anche lo *Shah-Name* di Firdusi ci presenta simili figure. Nell'Occidente Cristiano il rapporto feudale e la Cavalleria sono il terreno per liberi eroi e per individualità su di sé poggianti. Tali sono gli eroi della Tavola Rotonda, cosí pure la cerchia di eroi di cui Carlo Magno è il centro. Carlo, come Agamennone, è circondato da libere figure di eroi ed è quindi un centro di connessione egualmente impotente, poiché deve sempre chiamare a consiglio i suoi vassalli ed è costretto a stare a vedere come questi seguono non meno di lui le proprie passioni, e per quanto egli tempesti come Giove sull'Olimpo, lo lasciano a mezzo nelle sue imprese, per correre avventure per proprio conto. Il modello compiuto di questo rapporto lo troviamo nel Cid. Anch'egli è membro di una lega, dipende da un re e deve soddisfare ai suoi obblighi di vassallo. Ma a questo legame si oppone, come la voce irresistibile della propria personalità, la legge dell'onore, per il cui splendore immacolato scende in campo la nobiltà e gloria dei Castigliani. Cosí anche qui il re può giudicare, decidere e condurre la guerra solo con il consiglio ed il consenso dei suoi vassalli; se essi non vogliono, non combattono e non si sottomettono neanche ad una maggioranza di voti, ma ognuno se ne sta per sé e trae da sé la volontà e la forza per agire. Un'immagine egualmente splendente di indipendente autonomia è offerta dagli eroi saraceni, che ci si mostrano in forma

quasi ancor piú intrattabile. Perfino la *Volpe Renardo* ci dà rinnovato spettacolo di una simile condizione. Il leone è, sí, re e signore, ma il lupo e l'orso ecc. siedono con lui a consiglio; la volpe e gli altri fanno come vogliono; in caso di lagnanza, quella furbacchiona se ne districa astutamente; oppure si serve di interessi particolari del re e della regina, per spingere il suo padrone con molta intelligenza, dove vuole.

ββ) Nella condizione eroica il soggetto, come è in connessione immediata con tutto il suo volere, fare e realizzare, cosí risponde in modo indiviso di qualsiasi cosa che da questo fare consegua. Quando invece *noi* agiamo o giudichiamo azioni, richiediamo, per poter imputare un'azione all'individuo, che egli abbia avuto conoscenza e consapevolezza del genere della sua azione e delle circostanze in cui questa è realizzata. Se le circostanze sono di altro genere e se cosí l'oggettività porta in sé determinazioni diverse da quelle presenti nella coscienza di colui che agisce, l'uomo odierno non accoglie in sé l'intero ambito di ciò che ha fatto, ma respinge da sé quella parte del suo atto, che per ignoranza o per insufficiente conoscenza delle circostanze è avvenuta in modo diverso da come voleva, attribuendosi solo ciò che egli ha fatto consapevolmente, e, in relazione a questo suo sapere, intenzionalmente. Ma il carattere eroico non fa questa distinzione; esso risponde con tutta la sua individualità dell'intero suo atto. Edipo p. es. s'imbatte, nel recarsi a consultare l'oracolo, in un uomo che egli uccide in rissa. Nell'epoca in cui avvenne, questo atto non sarebbe stato un delitto; quell'uomo aveva agito con violenza contro di lui. Ma l'uomo era suo padre. Edipo sposa una regina; la regina è sua madre, ed egli inconsapevolmente ha contratto un matrimonio incestuoso. Tuttavia egli riconosce l'intera responsabilità di questo suo delitto e si punisce come

parricida e incestuoso, sebbene non abbia ucciso il *padre* e non sia asceso al talamo *materno* consapevolmente e intenzionalmente. La solidità e la totalità autonoma del carattere eroico non vuole dividere la colpa e nulla sa di questa opposizione fra intenzioni soggettive e l'atto oggettivo con le sue conseguenze, mentre nelle complicazioni e ramificazioni dell'odierno agire ognuno fa ricorso a tutti gli altri, respingendo da sé quanto è possibile la colpa. Il nostro modo di vedere è sotto questo riguardo *piú morale*, in quanto nel morale l'aspetto soggettivo della conoscenza delle circostanze, e del convincimento del bene cosí come dell'intenzione interna, costituisce nell'agire un momento fondamentale. Nell'epoca eroica invece, in cui l'individuo rimane essenzialmente uno e l'oggettivo è e rimane cosa sua in quanto suo prodotto, il soggetto vuole aver fatto interamente e da solo quel che ha fatto, e vuole trasferire completamente in sé l'accaduto.

L'individuo eroico non si separa, parimenti, dal tutto etico a cui appartiene, avendo coscienza di sé solo in quanto in unità sostanziale con questo tutto. Dai fini di una totalità del genere *noi* invece, secondo la nostra attuale rappresentazione, separiamo noi stessi come persone dotate di fini e rapporti personali; l'individuo fa quel che fa, secondo la sua personalità, per sé come persona, rispondendo quindi solo del proprio agire e non del fare di quel tutto sostanziale a cui appartiene. Noi facciamo perciò distinzione, p. es. fra persona e famiglia. Ma l'epoca eroica non conosce una simile scissione. La colpa del progenitore ricade sui discendenti, e tutta una stirpe espia per il primo colpevole; il destino della colpa e del delitto si trasmette di padre in figlio. A noi una tale condanna apparirebbe ingiusta come l'irrazionale cadere in preda di un cieco destino. Come nella nostra epoca le gesta dei progenitori non nobilitano i figli e i discendenti, cosí nean-

che le colpe e le punizioni degli antenati disonorano i posteri e ancor meno possono macchiare il loro carattere soggettivo. Anzi, secondo la sensibilità odierna, la confisca dei beni familiari è una punizione che offende il principio della piú profonda libertà soggettiva. Ma nell'antica totalità plastica l'individuo non è in sé isolato, è un membro della sua famiglia, della sua tribú. Il carattere, l'agire ed il destino della famiglia rimangono quindi cosa propria di ciascun membro, ed ogni singolo, lungi dal rinnegare gesta e destino dei suoi antenati, li accoglie invece volontariamente in sé come propri; essi vivono in lui ed egli *è*, quindi, ciò che i suoi padri furono, patirono o commisero. Questo è per noi qualcosa di duro, ma d'altro canto lo starsene solo per sé e l'autonomia piú soggettiva che ne deriva si riducono ad essere l'autonomia astratta della persona, mentre invece l'individualità eroica è piú ideale, perché non si accontenta in sé della libertà e infinità formali, ma rimane unita in una costante identità immediata con tutto il sostanziale dei rapporti spirituali che essa porta a vivente realtà. Il sostanziale è in essa immediatamente individuale e l'individuo è quindi in se stesso sostanziale.

γγ) Possiamo trovare qui un motivo del perché le figure artistiche ideali sono trasportate in epoca mitica ed in generale nei tempi piú antichi del passato, come il migliore terreno per la loro realtà. Se infatti la materia è presa dal presente, la cui forma peculiare, quale realmente è, è già fissata nella rappresentazione in tutti i suoi lati, i mutamenti di cui il poeta non può fare a meno hanno facilmente l'apparenza di qualcosa di artefatto e intenzionale. Il passato invece appartiene solo al ricordo, e questo da sé avvolge i caratteri, gli avvenimenti e le azioni in una veste di universalità, da cui le specifiche particolarità esteriori ed accidentali non traspaiono. All'esistenza reale

di un'azione o di un carattere appartengono molte circostanze e condizioni intermediarie poco significative, numerosi atti ed avvenimenti isolati, mentre nell'immagine del ricordo tutte queste accidentalità sono cancellate. L'artista, libero cosí dall'accidentalità dell'esterno, ha mano piú libera per le sue configurazioni artistiche in rapporto al particolare ed all'individuale, quando i fatti, gli avvenimenti, i caratteri appartengono a tempi antichi. Egli ha certamente anche dei ricordi storici, da cui deve trarre ed elaborare il contenuto nella forma dell'universale; ma l'immagine del passato ha già, come abbiamo detto, in quanto immagine, il vantaggio della maggiore universalità, mentre che i molti fili della mediazione tra condizioni e rapporti, con tutto il loro contorno di finitezza, ci offrono al contempo i mezzi ed i sostegni perché non si cancelli l'individualità di cui ha bisogno l'opera d'arte. Un'epoca eroica poi ha il vantaggio, di fronte ad una condizione piú tarda, piú evoluta, che il carattere singolo e l'individuo in generale non si trovano ancora dinanzi il sostanziale, l'etico, il diritto come necessità legale, per cui al poeta sta dinanzi immediatamente ciò che richiede l'ideale.

Shakespeare p. es. ha tratto molti argomenti delle sue tragedie da cronache o da antiche novelle, che parlano di una condizione che non si è ancora dispiegata in un ordinamento compiutamente stabilito, ma in cui domina ed è determinante ancora la vitalità dell'individuo nelle sue decisioni e realizzazioni. I suoi drammi propriamente storici hanno in sé invece l'ingrediente principale in elementi storici soltanto esteriori, discostandosi quindi molto dal modo ideale di rappresentazione, sebbene le condizioni e le azioni anche qui siano rette e sostenute dalla rigida autonomia ed ostinatezza dei caratteri. Certo questi, nella loro autonomia, ormai si basano su di sé in modo per lo

piú formale, mentre dell'autonomia dei caratteri eroici fa parte essenzialmente anche il *contenuto*, la cui realizzazione essi si sono posti come fine.

Con quest'ultimo punto viene confutata, per quanto riguarda il terreno universale dell'ideale, anche l'idea che l'*idillico* sia particolarmente appropriato all'uopo, in quanto nella condizione idillica mancherebbe assolutamente la scissione tra ciò che è per sé legale e necessario e l'individualità vivente. Per quanto semplici e primitive possano ora essere le situazioni idilliche e per quanto lontane vengano intenzionalmente tenute dalla prosa evoluta dell'esistenza spirituale, d'altro canto tuttavia questa semplicità presenta troppo poco interesse per il suo contenuto *vero e proprio*, per poter valere come il fondamento ed il terreno piú proprio dell'ideale. Infatti i motivi piú importanti del carattere eroico, patria, eticità, famiglia, ecc., ed il loro sviluppo non sono compresi in questo terreno, mentre tutto il nocciolo del contenuto si limita qui magari al fatto che una pecora si è smarrita o una fanciulla si è innamorata. Cosí l'idillico vale spesso solo come rifugio e rasserenamento dell'animo, a cui si accompagnano sovente, come p. es. in Gessner, leziosaggine e molle languore. Le situazioni idilliche del nostro presente sono a loro volta manchevoli per il fatto che questa semplicità, il lato domestico e paesano nel sentimento amoroso o nel senso di benessere dato da un buon caffè all'aperto, ecc., sono parimenti di interesse insignificante, in quanto si fa solo astrazione, in questa vita da parroco di campagna, ecc., da ogni ulteriore connessione con piú profondi intrecci con fini e rapporti piú ricchi di contenuto. Cosí anche per questi riguardi va ammirato il genio di Goethe che, pur concentrandosi, in *Arminio e Dorotea*, in un simile ambito, traendo dalla vita del presente una particolarità molto limitata, dischiude però al contem-

po come sfondo ed atmosfera, in cui si muove questa cerchia, i grandi interessi della Rivoluzione e della propria patria e mette in relazione la materia per sé limitata con gli avvenimenti mondiali piú vasti e piú grandiosi.

In generale tuttavia il male e la cattiveria, la guerra, le battaglie, le vendette, non sono escluse dall'ideale, ma sono di solito il contenuto ed il terreno dell'epoca eroica, mitica, che si presentano in una forma tanto piú rude e selvaggia quanto piú questi tempi sono lontani da un perfezionamento giuridico ed etico. Nelle avventure della Cavalleria, p. es., in cui i cavalieri erranti partono per riparare torti e mali, questi eroi cadono fin troppo sovente in atti selvaggi e sfrenati, ed anche l'eroismo religioso dei martiri presuppone un'eguale condizione di barbarie e crudeltà. Nell'insieme tuttavia l'ideale cristiano, che ha il suo posto nell'intimità e profondità dell'interno, è piú indifferente nei riguardi dei rapporti dell'esteriorità.

Come la condizione mondiale piú ideale è di preferenza corrispondente ad epoche determinate, cosí anche l'arte sceglie a preferenza, per le figure che vi fa apparire, un ceto determinato, quello dei *príncipi*. E fa ciò non per senso aristocratico e per amore di nobiltà, ma per la perfetta libertà di volere e produzione, che si trova realizzata nella rappresentazione di principe. Cosí, p. es., vediamo che nella tragedia antica il coro è il terreno universale privo di individualità, delle disposizioni di animo, delle rappresentazioni e dei modi di sentire, sul quale deve svilupparsi l'azione determinata. Da questo terreno si staccano poi i caratteri individuali dei personaggi, che appartengono ai ceti dominanti, a famiglie reali. Nelle figure appartenenti a ceti inferiori, scorgiamo invece ovunque mancanza di libertà; infatti in condizioni evolute esse sono per tutti i lati dipendenti, imitate, e con le loro passioni e

i loro interessi vengono messe alle strette e ridotte a preda delle necessità loro esterne, poiché subito dietro di loro sorge l'invincibile potenza dell'ordinamento civile, cui essi non possono tener testa, ed essi sono esposti all'arbitrio delle classi superiori, quando questo è legalmente autorizzato. Ogni indipendenza viene violata in questa limitazione ad opera di rapporti sussistenti. Perciò le situazioni ed i caratteri tratti da questi ambienti sono in generale piú appropriati per la farsa ed il comico. Infatti, nel comico gli individui hanno il diritto di far la voce grossa come vogliono, potendosi arrogare autonomia nel volere, nel pensare e nell'idea che hanno di se stessi. Quest'autonomia viene a sua volta immediatamente loro annullata da loro stessi e dalla loro dipendenza interna ed esterna. Ma principalmente sparisce, nei rapporti esterni e nell'errato atteggiamento degli individui verso se stessi, questo fondarsi su di sé tutto apparente. La potenza di questi rapporti per i ceti umili esiste in un grado interamente diverso che per i signori ed i principi. Per contro don Cesare, nella *Sposa di Messina* di Schiller, può esclamare, a ragione: "Non vi è nessun giudice al di sopra di me"; se egli vuole essere punito deve pronunciare ed eseguire da sé il giudizio, non essendo sottomesso ad alcuna necessità esterna del diritto e della legge e dipendendo solo da sé anche rispetto alla punizione. Le figure di Shakespeare non appartengono certo tutte al ceto dei principi, ed in parte sono su di un terreno storico e non piú mitico; sono però collocate in epoche di guerre civili, in cui i vincoli degli ordinamenti e delle leggi sono rilassati o rotti, per cui riacquistano l'indipendenza e l'autonomia richieste.

b) *Le attuali condizioni prosaiche*

Se noi ora guardiamo, sotto tutti quei rapporti finora accennati, al presente della nostra condizione mondiale e ai suoi evoluti rapporti giuridici, morali e politici, nella realtà attuale l'ambito per figure ideali è molto limitato. Infatti la cerchia in cui vi è ancora una libera possibilità per l'autonomia di decisioni particolari è ristretta sia di numero che di estensione. Infatti le virtú domestiche e la rettitudine, gli ideali di uomini retti e di brave donne — nella misura in cui il loro volere ed agire si limita a sfere in cui l'uomo opera ancora liberamente come soggetto individuale, cioè è ciò che è e fa ciò che fa per arbitrio individuale — costituiscono a questo riguardo l'argomento principale. Ma manca a questi ideali anche un contenuto piú profondo, e cosí la cosa piú importante rimane solo il lato soggettivo della *disposizione d'animo*. Il contenuto piú oggettivo è dato dai rapporti fissi già esistenti, per cui il modo come esso appare negli individui e nella loro *interna soggettività*, moralità, ecc., deve rimanere l'interesse piú essenziale. Sarebbe invece fuori di proposito volere stabilire anche per la nostra epoca ideali p. es. di giudici o di monarchi. Infatti, quando un rappresentante della giustizia si comporta ed agisce come richiedono ufficio e dovere, egli adempie con ciò solo al suo obbligo determinato, che è conforme all'ordinamento stabilito ed è prescritto dal diritto e dalla legge; ciò che tali funzionari dello stato vi aggiungono della loro individualità, mitezza di comportamento, perspicacia, ecc., non costituisce la cosa principale né il contenuto sostanziale, ma è cosa piú o meno indifferente ed accessoria. Parimenti, i monarchi del nostro tempo non sono piú, come gli eroi dei tempi mitici, un culmine in sé *concreto* del tutto, ma un centro piú o meno astratto all'interno di istitu-

zioni già per sé evolute e stabili per legge e costituzione. I monarchi del nostro tempo non hanno piú in mano i piú importanti atti di governo; non promulgano piú il diritto; le finanze, l'ordinamento civile, la sicurezza pubblica non sono piú loro compito speciale; la guerra e la pace vengono determinate dai rapporti generali politici con l'estero, che non rientrano nella loro guida e potenza particolare; e quand'anche in relazione a tutto ciò spetta a loro l'ultima e suprema decisione, tuttavia il contenuto vero e proprio di queste decisioni dipende nell'insieme meno dall'individualità della loro volontà che dal fatto che esso è già per sé stabilito, cosicché il culmine della volontà soggettiva del monarca è nei riguardi dell'universale e del pubblico puramente di natura formale. In egual modo, un generale od un comandante d'esercito hanno sí nel nostro tempo grande potenza, i fini e gli interessi piú essenziali sono posti nelle loro mani, la loro avvedutezza, il loro coraggio, la loro decisione, il loro spirito devono decidere sulle cose piú importanti; tuttavia, ciò che in questa decisione può essere ascritto al loro carattere soggettivo come qualità personale è molto limitato. Infatti da un lato i fini sono loro assegnati e trovano origine, invece che nella loro individualità, in rapporti che giacciono oltre la cerchia del loro potere; dall'altro anche i mezzi per realizzare questi fini il generale non se li crea da sé; al contrario gli sono procurati, poiché non sono sottoposti a lui e sottomessi alla sua personalità, ma si trovano in tutt'altra posizione che quella di dipendere da questa individualità militare.

Cosí, in generale, nell'attuale condizione del mondo, il soggetto può certo agire da se stesso secondo questo o quel lato, ma ogni singolo, da qualsiasi lato si volga, appartiene ad un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale ed al contempo indi-

vidualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato. Egli quindi agisce solo come inviluppato in essa, e l'interesse per una simile figura ed il contenuto dei suoi fini e della sua attività sono infinitamente particolari. Alla fine, infatti, ci si limita sempre a vedere come si comporta quest'individuo, se raggiunge felicemente il suo scopo, quali ostacoli e contrattempi gli si oppongono, quali complicazioni accidentali o necessarie facilitano od ostacolano l'esito, ecc. E sebbene la personalità moderna nel suo animo e nel suo carattere sia a sé come soggetto infinita ed appaia nel suo fare e patire, nel diritto, nella legge, nell'eticità, ecc., tuttavia l'esistenza del diritto in questo singolo è cosí limitata come il singolo stesso e non costituisce l'esistenza del diritto, dell'etica, della legalità in generale come nella condizione eroica vera e propria. Il singolo ora non è piú, come nell'età eroica, il portatore e l'esclusiva realtà di queste potenze.

c) *La ricostruzione dell'autonomia individuale*

Ora, l'interesse ed il bisogno di una siffatta reale ed individuale totalità e vivente autonomia non ci abbandoneranno e non potranno mai abbandonarci, per quanto riconosciamo tanto utili e razionali l'essenzialità e lo sviluppo delle condizioni nella vita civile e politica evoluta. In questo senso noi possiamo ammirare lo spirito poetico giovanile di Schiller e di Goethe nel loro tentativo di riguadagnare la perduta autonomia delle figure entro questi rapporti già dati dell'epoca moderna. Ma come vediamo noi che Schiller realizza questo tentativo nelle sue prime opere? Solo con la rivolta contro l'intera società civile. Karl Moor, offeso dall'ordine esistente e dagli uomini che abusano della potenza di esso, esce dall'ambito della legalità e, avendo l'ardire di infrangere le bar-

riere che lo rinserrano e creandosi cosí una nuova condizione eroica, si fa restauratore del diritto ed autonomo vendicatore del torto, dell'iniquità e dell'oppressione. Ma come per un verso questa vendetta privata non può non essere ristretta e isolata data l'insufficienza dei mezzi necessari, cosí per un altro essa può condurre solo al delitto, in quanto racchiude in sé il torto che vuole distruggere. Da parte di Karl Moor ciò è una disgrazia, un equivoco, e quantunque sia qualcosa di tragico, solo dei giovinetti possono lasciarsi sedurre da questo ideale di masnadiero. Parimenti, in *Intrigo e Amore*, gli individui si tormentano con le loro meschine particolarità e passioni in una situazione oppressiva, disgustosa; e solo in *Fiesco* e in *Don Carlos* le figure principali appaiono piú elevate, perché fanno proprio un contenuto piú sostanziale, la liberazione della patria o la libertà della convinzione religiosa, divenendo eroi grazie ai fini che si propongono. In senso ancora piú alto, Wallenstein, alla testa delle sue armate, si erige a regolatore dei rapporti politici. Egli conosce con esattezza la potenza di questi rapporti, da cui dipende lo stesso suo mezzo, l'esercito, ed esita quindi a lungo fra volontà e dovere. Non appena ha deciso, vede infrangersi fra le mani il mezzo di cui si credeva certo, vede spezzarsi il suo strumento. Infatti, ciò che in ultima analisi tiene insieme generali ed ufficiali, non è la gratitudine per le nomine e gli avanzamenti da lui elargiti, né la sua fama militare, ma il loro dovere verso il potere ed il governo universalmente riconosciuti, il giuramento fatto al capo supremo dello stato, l'Imperatore della Monarchia Austriaca. Cosí egli alla fine si trova solo, ed è non tanto combattuto e vinto da una forza esterna, quanto privato di ogni mezzo per la realizzazione del suo scopo; abbandonato dall'esercito, egli è però perduto. Un punto di partenza simile, sebbene in senso inverso, è quello di Goethe nel *Goetz*.

Il tempo di Goetz e di Franz von Sickingen è l'epoca interessante in cui la Cavalleria, con la nobile autonomia dei suoi individui, tramonta ad opera del sorgere di un nuovo ordine oggettivo e di una nuova legalità. L'avere scelto come primo tema questo contatto e conflitto fra l'età eroica medievale e la vita legale moderna, palesa la profonda sensibilità di Goethe. Goetz, Sickingen sono ancora eroi che vogliono autonomamente regolare le situazioni nella loro cerchia piú o meno vasta, secondo la loro personalità, il loro coraggio ed il loro senso di giustizia e rettitudine; ma il nuovo ordine di cose mette Goetz stesso in torto e lo porta a rovina. Infatti solo la Cavalleria ed i rapporti feudali sono nel Medio Evo il terreno proprio per questo genere di autonomia. Ma se ora l'ordinamento basato sulla legge si è piú completamente sviluppato nella sua forma prosaica ed è divenuto predominante, l'avventurosa autonomia di individui cavallereschi è fuori posto, e, quando vuole ancora mantenersi come l'unica cosa valida, raddrizzando i torti, recando aiuto agli oppressi nel senso della Cavalleria, cade nel ridicolo come Don Chisciotte, quale ce lo descrive il Cervantes.

Ma con il toccare questa opposizione fra diverse concezioni del mondo e con l'agire entro questa collisione, abbiamo già sfiorato ciò che sopra abbiamo indicato in generale come piú precisa determinatezza e differenziazione della condizione universale del mondo, la *situazione* in generale.

2. *La situazione*

La condizione del mondo ideale, che l'arte è chiamata a rappresentare a differenza della realtà prosaica, costituisce, secondo quanto si è fin qui esaminato, solo l'esisten-

za spirituale in generale e quindi solo la *possibilità* della configurazione individuale, ma non questa configurazione stessa. Quindi quel che avevamo dinanzi fin qui era solo il terreno e fondamento universale su cui possono presentarsi gli individui viventi dell'arte. Tale terreno è certo fecondato dall'individualità e poggia sull'autonomia di questa, ma come *condizione universale* non mostra ancora il movimento attivo degli individui nella loro vivente operosità, cosí come il tempio costruito dall'arte non è ancora la rappresentazione individuale del Dio stesso, ma ne contiene solo il germe. Noi quindi dobbiamo considerare innanzitutto quella condizione del mondo come ciò che è in sé immobile, come armonia delle potenze che la governano e quindi come un sussistere sostanziale che vale in maniera uniforme, ma che tuttavia non può essere concepito come un cosiddetto stato di innocenza. Infatti essa è la condizione nella cui pienezza e potenza etica l'enormità della scissione sonnecchiava ancora, giacché per la nostra *considerazione* si era palesato solo il lato della sua unità sostanziale, e quindi anche l'individualità era presente solo nel suo modo universale in cui, invece di far valere la propria determinatezza, trascorre senza lasciar traccia e senza alcun perturbamento essenziale. Ma all'individualità appartiene in modo essenziale la determinatezza, e, se l'ideale ci si deve presentare come *figura determinata*, è necessario che esso non rimanga solo nella sua universalità, ma esteriorizzi in modo particolare l'universale e gli dia proprio con ciò esistenza ed apparenza. L'arte, sotto questo riguardo, non deve dunque soltanto descrivere una condizione *universale* del mondo, ma da questa rappresentazione indeterminata deve giungere alle immagini delle azioni e dei caratteri *determinati*.

Dal lato degli *individui* la condizione universale è quin-

di, sí, il terreno per essi dato che si dischiude tuttavia alla specificità delle condizioni e, con questa particolarizzazione, ai conflitti e complicazioni, che divengono per gli individui le occasioni per esternare *quel che* sono e per mostrarsi come figura determinata. Dal lato della condizione del mondo invece, questo mostrarsi degli individui appare, sí, come un divenire della sua universalità a particolarizzazione e singolarità vivente, ma anche a determinatezza, in cui al contempo le *potenze universali* rimangono l'aspetto *dominante*. Infatti l'ideale determinato, considerato secondo il suo lato essenziale, ha come suo contenuto sostanziale le potenze eterne che hanno il dominio del mondo. Tuttavia il modo di esistenza che si può avere nella forma della semplice condizionalità non è degno di questo contenuto. Infatti ciò che appartiene ad una condizione da un lato ha come propria forma l'abitudine, la quale certo non corrisponde alla natura spirituale *autocosciente* di quei profondissimi interessi; dall'altro esso era l'*accidentalità e l'arbitrio* dell'individualità, la cui autonoma attività ci avrebbe appunto dovuto far vedere vivere questi interessi; ma l'inessenziale accidentalità ed arbitrio sono a loro volta altrettanto poco conformi all'universalità sostanziale che costituisce il concetto di ciò che è in sé vero. Noi dobbiamo quindi ricercare per il contenuto concreto dell'ideale un'apparenza artistica da un lato piú determinata, dall'altro piú degna.

Le potenze universali nella loro *esistenza* possono acquistare tale nuova configurazione solo in quanto appaiono nella loro differenziazione e nel loro movimento essenziale in generale, e piú precisamente in quanto appaiono nella loro opposizione reciproca. Ora, nella particolarità a cui giunge in tal modo l'universale, vanno sottolineati due momenti: in primo luogo la *sostanza*, come ambito delle potenze universali con la cui *particolarizzazione* la sostanza

viene divisa nelle sue parti autonome; in secondo luogo gli *individui*, che compaiono come la realizzazione attiva di queste potenze, a cui offrono la forma individuale.

Ma la differenza e l'opposizione in cui è posta con ciò la condizione del mondo, che prima è in sé armonica, rispetto ai suoi individui, considerate in relazione a tale condizione sono ciò per cui viene spinto fuori il *contenuto essenziale* che questa porta in sé. Viceversa, l'universale sostanziale che si trova in essa giunge a particolarità e singolarità in *tale modo*, che questo universale *si* porta ad esistenza in quanto, pur dandosi la parvenza dell'accidentalità, della scissione e della discordia, distrugge a sua volta questa parvenza con il farvi apparire *se stesso*.

Il distinguersi reciproco di queste potenze ed il loro realizzarsi in individui possono inoltre aver luogo però solo in determinate circostanze e situazioni sotto il cui dettame o il cui aspetto l'intiera apparenza viene ad esistere, o le quali costituiscono lo stimolo in rapporto a questa realizzazione. Prese per se stesse, queste circostanze sono prive d'interesse ed acquistano il loro significato solo nel rapporto con l'uomo, dalla cui autocoscienza il contenuto di quelle potenze spirituali deve essere fatto apparire. Quindi le circostanze esterne vanno colte essenzialmente in questo rapporto, poiché acquistano importanza solo per ciò che sono *per lo spirito*, cioè per il modo in cui sono apprese dagli individui ed offrono cosí l'occasione di portare ad esistenza l'intimo bisogno spirituale, i fini, le disposizioni d'animo, in generale l'essenza determinata di figure individuali. Le circostanze e le condizioni determinate, in quanto tale piú precisa occasione, formano la *situazione*, che costituisce il presupposto piú specifico perché propriamente si estrinsechi ed effettui tutto ciò che nella condizione universale del mondo è ancora non sviluppato e latente; perciò noi

dovremo, prima di passare ad esaminare l'azione vera e propria, fissare il concetto di situazione.

La situazione in generale è da un lato la condizione in genere *particolarizzata* a *determinatezza*, dall'altro è in questa determinatezza al contempo lo stimolo per l'estrinsecazione determinata del contenuto che deve venire ad esistenza ad opera della raffigurazione artistica. Specialmente da quest'ultimo punto di vista la situazione offre un vasto campo d'esame, perché è sempre stato l'aspetto piú importante dell'arte trovare situazioni interessanti, tali cioè che facciano apparire i profondi ed importanti interessi ed il vero contenuto dello spirito. A questo riguardo diverse sono le esigenze delle diverse arti: la scultura p. es. si dimostra limitata rispetto alla molteplicità interna delle situazioni, pittura e musica sono già piú vaste e libere, mentre inesauribile è la poesia.

Giacché non siamo ancora sul terreno delle arti particolari, dobbiamo qui solo mettere in rilievo i punti di vista piú generali, che possiamo dividere secondo la seguente gradazione.

In primo luogo la situazione, prima che si sviluppi in sé a determinatezza, possiede la forma dell'*universalità* e quindi dell'*indeterminatezza,* cosicché noi abbiamo dinanzi dapprima, per cosí dire, la situazione dell'*assenza di situazione*. Infatti l'indeterminatezza è solo *una* forma contrapposta ad un'altra, la determinatezza, e si mostra quindi anche essa come unilateralità e determinatezza.

Ma *in secondo luogo* la situazione da quest'universalità passa alla particolarizzazione, divenendo vera e propria determinatezza, che però è dapprima *anodina* e non dà ancora luogo all'*opposizione* e alla sua necessaria soluzione.

In terzo luogo, infine, la *scissione* e la sua determinatezza costituiscono l'essenza della situazione, la quale

diviene perciò una *collisione* che conduce a reazioni ed è, a questo riguardo, tanto il punto di partenza che il passaggio all'azione vera e propria.

Infatti la situazione in generale è la *fase intermedia* tra la condizione universale del mondo in sé immobile e l'azione concreta che si esplica in azione e reazione, per cui deve manifestare in sé il carattere dell'uno e dell'altro estremo e deve portarci dall'uno all'altro.

a) *L'assenza di situazione*

La forma per la condizione universale del mondo, quale deve essere portata ad apparenza dall'ideale dell'arte, è l'autonomia tanto individuale quanto in sé essenziale. Ora, l'autonomia, presa come tale e fissata per sé, non ci dà dapprima altro che il sicuro basarsi su di sé in un'immota quiete. La forma determinata non esce ancora da sé per stabilire rapporti con altro, ma rimane chiusa internamente ed esternamente nell'unità con sé. Questo costituisce l'assenza di situazione, in cui ci appaiono p. es. antiche figure di ornamento ai templi, risalenti agli inizi dell'arte, il cui carattere di profonda ed immobile serietà, di maestà al massimo quieta, rigida anzi, ma grandiosa, è stato imitato anche in epoche posteriori secondo l'identico tipo. La scultura egiziana e la piú antica scultura greca, p. es., ci danno una visione di questo genere di assenza di situazione. Nell'arte figurativa cristiana, inoltre, il Padreterno o Cristo sono rappresentati in modo analogo specialmente nei busti. Infatti la fissa sostanzialità del divino, concepita come un determinato dio particolare o come la personalità in sé assoluta è molto appropriata per un simile genere di raffigurazione, quantunque anche ritratti medievali abbiano in sé l'iden-

tica assenza di situazioni determinate, in cui possa esprimersi il carattere dell'individuo, e vogliano estrinsecare solo l'intero del carattere determinato nella sua fissità.

b) *La situazione determinata anodina*

Ma il secondo punto, trovandosi la situazione in generale nella *determinatezza,* consiste nell'uscire fuori da questo silenzio e da questa quiete beata o dall'esclusiva gravità e potenza dell'autonomia in sé. Le figure prive di situazione e quindi immobili all'esterno e all'interno, si devono mettere in movimento e devono rinunziare alla loro pura semplicità. Ma il prossimo passaggio ad una manifestazione piú speciale in una estrinsecazione particolare, è allora la situazione sí determinata, ma non ancora essenzialmente in sé differente e piena di conflitti. Questa prima estrinsecazione individualizzata resta perciò senza altri effetti, poiché non si colloca in una opposizione ostile contro altro, e non può cosí suscitare reazione, ma è da sé compiuta e finita nel suo essere privo di perturbazioni. Rientrano qui quelle situazioni che nel complesso vanno considerate come un gioco, giacché in esse avvengono e sono compiute cose che non hanno propriamente alcuna serietà. Infatti la serietà dell'agire e del fare nasce in generale solo da opposizioni e contraddizioni che spingono a superare e a vincere l'uno o l'altro dei lati. Quindi queste situazioni né sono esse stesse azioni né stimolano ad azioni, bensí sono da una parte condizioni determinate, ma in sé interamente semplici, dall'altra un fare privo di un fine in se stesso serio ed essenziale, che nasca da conflitti o conduca a conflitti.

α) La prima cosa a questo riguardo è il passaggio dalla quiete dell'assenza di situazione al movimento e alla estrinsecazione, sia che si tratti di movimento puramente

meccanico che di primo risveglio e soddisfacimento di un qualsiasi bisogno interno. Se gli Egiziani p. es. raffiguravano nelle loro statue gli dèi con le gambe strettamente unite, il capo immobile e le braccia saldate al corpo, i Greci invece lasciavano libere le braccia e le gambe dando al corpo una posizione in movimento, in generale in sé varia, mossa. Il riposarsi, lo star seduto, la calma contemplazione, sono altrettante situazioni semplici in cui ad es. i Greci concepivano i loro dei. Queste situazioni certo trasferivano l'autonoma figura divina in una determinatezza, ma questa tuttavia non entrava in ulteriori rapporti e opposizioni, rimanendo in sé chiusa ed avendo la propria garanzia per se stessa. Situazioni di questo genere estremamente semplice appartengono soprattutto alla scultura, e specialmente gli antichi sono stati inesauribili nell'inventare tali situazioni imperturbate. Anche qui essi palesano la loro grande sensibilità, poiché proprio la mancanza di significato della situazione determinata mette maggiormente in risalto l'altezza e l'autonomia dei loro ideali, cosí come vengono portati con piú precisione ad intuizione, per mezzo della anodinicità ed insignificanza del fare e patire, la quieta e beata calma e l'immutabilità degli dèi eterni. In tal caso la situazione accenna al carattere particolare di un dio o di un eroe solo in generale, senza metterlo in relazione con altri dèi o addirittura in contatto ostile ed in discordia.

β) La situazione si avvicina di piú alla determinatezza, quando accenna ad un qualsiasi fine particolare nella sua realizzazione in sé compiuta, ad un fare che è in rapporto con l'esterno, ed esprime entro tale determinatezza il contenuto in sé autonomo. Anche queste sono estrinsecazioni, da cui non vengono turbate la calma e la beatitudine serena delle figure, ma che appaiono solo come una conseguenza ed un modo determinato di questa sere-

nità. Ed i Greci furono massimamente sensibili e ricchi anche in queste invenzioni. È proprio della imperturbabilità delle situazioni non il fatto che esse contengono un fare che appaia semplicemente come l'inizio di un atto, di modo che dovrebbero scaturirne ulteriori complicazioni ed opposizioni, ma il fatto che l'intera determinatezza si mostri come conchiusa in questo fare. Per es. la situazione dell'Apollo del Belvedere è cosí concepita, che il Dio, dopo avere ucciso con la freccia il pitone, si avanza certo della vittoria ed irato nella sua maestà. Questa situazione non ha piú la grandiosa semplicità della scultura greca piú antica, che faceva conoscere la calma ed il candore degli dèi per mezzo di estrinsecazioni piú insignificanti: p. es. Venere che esce dal bagno e guarda, cosciente della sua potenza, con uno sguardo pieno di calma; fauni e satiri in situazioni giocose, che come situazioni non devono e non vogliono pretendere altro; p. es. il satiro che tiene in braccio il giovine Bacco e contempla il fanciullo sorridendo con infinita dolcezza e grazia; Amore raffigurato nelle piú varie e analoghe attività prive di turbamento; tutti questi sono esempi di tal genere di situazione. Se invece il fare diviene piú concreto, questa situazione piú complicata è meno adatta, per lo meno alla manifestazione scultorea degli dèi greci come potenze autonome, giacché in tal caso la pura universalità del dio individuale non può trasparire dal mucchio delle particolarità del suo fare determinato. Il Mercurio di Pigalle, p. es., che è esposto come dono di Luigi XV a Sans-Souci, si assicura ai piedi le ali, occupazione certamente anodina. Il Mercurio di Thorwaldsen ha invece una situazione quasi troppo complicata per la scultura: dopo aver deposto il flauto, aspetta al varco Marsia; lo guarda maliziosamente, in attesa di ucciderlo, impugnando di soppiatto il pugnale. Viceversa, per accennare ancora ad una

opera d'arte moderna, la Ragazza che si allaccia i sandali, di Rodolfo Schadow, è colta in un'occupazione semplice simile a quella di Mercurio, ma qui l'anodino non possiede piú lo stesso interesse che ha quando un dio si manifesta in tale schiettezza. Quando una ragazza si allaccia i sandali oppure fila, non viene mostrato altro che questo allacciare e filare, che per sé e insignificante e senza importanza.

γ) Da ciò consegue, in terzo luogo, che la situazione determinata può in generale essere considerata come un pretesto semplicemente esterno, piú determinato o piú indeterminato, che offre solo l'*occasione* ad ulteriori estrinsecazioni piú o meno strettamente connesse. Molte poesie liriche p. es. possiedono tale situazione occasionale. Uno stato d'animo e un sentimento particolari sono una situazione che può essere appresa e colta poeticamente e che spinge, anche in relazione a circostanze esterne, festività, vittorie ecc., ad espressioni e configurazioni piú ampie e piú limitate di sentimenti e rappresentazioni. Gli Inni di Pindaro sono poesie d'occasione di tal genere, nel senso piú alto della parola. Anche Goethe ha preso ad argomento molte situazioni liriche di questo genere, anzi in senso piú ampio si potrebbe addirittura attribuire al suo *Werther* il nome di poema di occasione. Infatti Goethe con il *Werther* ha elaborato ad opera d'arte la sua propria interna lacerazione e l'interno tormento del cuore, ciò che accade nel suo proprio petto, cosí come ogni poeta lirico in generale dà sfogo al proprio cuore ed esprime ciò da cui egli come soggetto è affetto. Con ciò quel che prima stringeva solo nell'interno, si discioglie, divenendo oggetto esterno di cui uno si è liberato: come sono di sollievo le lagrime con cui si sfoga il dolore. Goethe, come dice egli stesso, nel comporre il *Werther* si è liberato da quell'urgere e da quel travaglio del suo intimo ch'egli descrive.

Ma la situazione ivi configurata non rientra ancora nella presente fase in esame, giacché abbraccia in sé e lascia che si sviluppino le piú profonde opposizioni.

In tale situazione lirica, da un lato può certo palesarsi qualsiasi condizione oggettiva, una attività in relazione al mondo esterno, ma dall'altro l'animo come tale può ripiegarsi in sé nel suo stato intimo, staccandosi da ogni altra connessione esterna, e partire dall'interiorità delle sue condizioni e dei suoi sentimenti.

c) *La collisione*

Tutte le situazioni fin qui considerate non sono, come già abbiamo detto, né in se stesse azioni, né in generale occasioni all'agire vero e proprio. La loro determinatezza rimane piú o meno la condizione semplicemente occasionale oppure un fare per sé insignificante, in cui un contenuto sostanziale si esprime in modo tale che la determinatezza si presenta come un gioco anodino, in cui non può esservi vera serietà. La serietà e l'importanza della situazione nella sua particolarizzazione può avere inizio solo là dove la determinatezza si mostra come contrasto essenziale, fondando, nell'opposizione a ciò che è altro, una collisione.

La collisione, sotto questo riguardo, ha il suo fondamento in una *violazione* che non può rimanere tale, ma deve essere superata; essa è una modificazione della condizione che era armonica fino al suo intervento, modificazione che deve essere a sua volta modificata. Tuttavia, nemmeno la collisione è ancora *azione,* ma contiene solo gli inizi e i presupposti per un'azione, conservando quindi, come semplice pretesto di azione, il carattere della situazione, anche se l'opposizione, a cui la collisione è dischiusa, può essere il risultato di un'azione

precedente. Cosí p. es. le trilogie antiche sono delle prosecuzioni, nel senso che dalla fine di un'opera drammatica nasce la collisione per una seconda, che a sua volta richiede il suo scioglimento in una terza. Ora, avendo la collisione in genere bisogno di uno scioglimento che segua alla lotta fra gli opposti, la situazione con collisione è oggetto specialmente dell'arte drammatica, a cui è concesso di manifestare il bello nel suo sviluppo piú compiuto e profondo, mentre la scultura p. es. non è in grado di configurare in maniera compiuta un'azione in cui vengano ad apparire le grandi potenze spirituali nella loro discordia e nella loro riconciliazione. La stessa pittura, nonostante il suo piú vasto raggio di azione, può solo presentarci un momento dell'azione.

Queste situazioni serie implicano però una difficoltà peculiare, implicita nel loro concetto. Esse poggiano su violazioni e mettono in rilievo rapporti che non possono continuare a sussistere, ma necessitano di un rimedio che li trasformi. Ma la bellezza dell'ideale risiede proprio nella sua imperturbata unità, nella sua quiete e compiutezza in se stessa. La collisione disturba questa armonia e pone in dissonanza ed in opposizione l'ideale in sé unito. La configurazione di tale violazione lede l'ideale stesso, ed il compito dell'arte può in tal caso solo consistere, da un lato nel non lasciar perire in questa differenza la libera bellezza, dall'altro nell'oltrepassare la scissione e la sua lotta, perché ne nasca, con la soluzione dei conflitti, come risultato, l'armonia, che solo in tal modo spicca nella sua compiuta essenzialità. Non si può però stabilire con determinazioni generali fino a che punto si possa spingere la dissonanza, giacché ogni arte particolare segue a questo riguardo il proprio carattere peculiare. La rappresentazione interna p. es. può sopportare una scissura molto maggiore che la visione immediata. La

poesia ha perciò il diritto di procedere all'interno fino al piú estremo tormento della disperazione, all'esterno fino alla bruttezza come tale. Ma nelle arti figurative, nella pittura e ancor piú nella scultura, la forma esterna è fissa ed immobile, e non è a sua volta superata, né subito svanisce fugacemente come i suoni della musica. Sarebbe qui uno sbaglio fissare per sé il brutto, se esso non trova scioglimento. Perciò alle arti figurative non è permesso tutto ciò che può essere concesso alla poesia drammatica, perché questa ciò che le è concesso lo lascia apparire solo momentaneamente, per poi allontanarlo.

Anche per i successivi generi di collisione vanno qui presentati solo i punti di vista piú generali. A questo riguardo dobbiamo considerare tre lati principali.

In primo luogo, collisioni che provengono da condizioni puramente fisiche, *naturali*, nella misura in cui queste sono qualcosa di negativo, di cattivo e quindi di disturbo.

In secondo luogo, collisioni spirituali che poggiano su *basi naturali* che, sebbene siano in se stesse positive, portano tuttavia in sé per lo spirito la possibilità di contrasti ed opposizioni.

In terzo luogo, discordie che hanno il loro fondamento in *contrasti spirituali* e possono legittimamente presentarsi come le sole opposizioni veramente interessanti in quanto sgorgano dall'*atto proprio* dell'uomo.

α) Per ciò che riguarda i conflitti della prima specie, essi possono valere semplicemente come pretesto, in quanto solo la natura esterna con le sue malattie e altri suoi mali e miserie apporta qui circostanze che turbano la restante armonia della vita ed hanno come conseguenza dei contrasti. Tali collisioni, in sé e per sé, non sono di alcun interesse e vengono accolte nell'arte solo per i dissidi che possono derivare *come conseguenze* da un malanno na-

turale. Cosí p. es. nell'*Alcesti* di Euripide, che ha offerto la materia anche all'*Alcesti* di Gluck, il presupposto è la malattia di Admeto. La malattia come tale non sarebbe oggetto di un'arte autentica, e nello stesso Euripide si trova solo a proposito degli individui ai quali deriva da questo malanno un'ulteriore collisione. L'oracolo annuncia che Admeto deve morire, se un altro non vuole andare al posto suo nel mondo sotterraneo. Alcesti si sottopone a questo sacrifizio e decide di morire per tener lontana la morte dal consorte, dal padre dei suoi figli, dal re. Anche nel *Filottete* di Sofocle un male fisico provoca la collisione. I Greci nel viaggio verso Troia lasciano a Lemno Filottete, che soffre per una ferita al piede provocatagli dal morso di un serpente a Crisa. Anche qui il male fisico è soltanto il punto di legame piú esterno e pretesto di una piú vasta collisione. Infatti, secondo la predizione dell'oracolo, Troia cadrà solo quando le freccie di Ercole saranno nelle mani degli assalitori. Filottete si rifiuta di darle, perché ha dovuto sopportare per nove anni crudelmente il torto dell'abbandono. Questo rifiuto cosí come il torto dell'abbandono, da cui quello deriva, avrebbero potuto essere introdotti in infiniti altri modi, e l'interesse vero e proprio non risiede nella malattia e nelle sue pene fisiche, ma nell'opposizione che nasce dalla decisione di Filottete di non consegnare le frecce. La stessa cosa è per la peste che scoppia nel campo dei Greci, la quale inoltre è già per sé presentata come conseguenza di precedenti violazioni, come punizione. Del resto alla poesia epica piú che a quella drammatica è concesso di introdurre i suoi perturbamenti ed ostacoli mediante un male naturale, una tempesta, un naufragio, la siccità ecc. Ma in generale l'arte rappresenta questo male naturale non come semplice accidentalità, ma come ostacolo e disgrazia, la cui necessità assume proprio questa forma e non un'altra.

β) Ma in quanto la potenza naturale esteriore come tale non è l'essenziale negli interessi e nelle opposizioni dello spirituale, essa, in secondo luogo, solo quando si mostra legata con rapporti spirituali, si presenta come il terreno in cui la vera e propria collisione conduce alla rottura e al dissidio. Rientrano qui tutti i conflitti, la cui base è data dalla *nascita* naturale. A tale proposito possiamo distinguere in generale tre casi.

αα) *In primo luogo* un *diritto* legato alla natura, p. es. la parentela, il diritto di successione, ecc., che proprio perché in unione con la *naturalità*, ammette già di per sé una *pluralità* di determinazioni naturali, mentre il diritto, la cosa è solo *una*. Il piú importante esempio a questo proposito è il diritto di successione al trono. Questo diritto, come pretesto alle collisioni che vi rientrano, non deve essere già regolato e stabilito per sé, perché altrimenti il conflitto è di tutt'altro genere. Infatti se la successione non è ancora fissata da leggi positive e dal loro vigente ordinamento, non può essere considerato in sé e per sé come torto il fatto che salga al trono il fratello piú anziano o quello piú giovane, o un qualsiasi altro parente della casa reale. Ora, giacché il dominio è qualcosa di qualitativo e non di quantitativo come l'oro ed i beni, che possono essere divisi per loro natura in modo perfettamente giusto, cosí una simile successione implica contesa e lotta. Quando p. es. Edipo lascia vacante il trono, i figli, la coppia tebana, si affrontano con gli stessi diritti e le stesse pretese. I fratelli convengono sí di alternarsi al potere di anno in anno, ma Eteocle rompe l'accordo e Polinice, per difendere il suo diritto, marcia contro Tebe. L'inimicizia fra fratelli è in generale una collisione presente nell'arte di tutti i tempi ed incomincia con Caino che uccise Abele. Anche nello *Shah-name*, il primo libro epico persiano, una contesa per la successione al trono costituisce il punto di partenza delle

piú varie lotte. Feridun divise la terra fra i suoi tre fratelli; Selm ebbe Rum e Chawer, Tur ebbe Turan e Dshin, e Iredsh doveva regnare sull'Iran, ma ognuno pretendeva la terra dell'altro, e ne nacquero discordie e guerre senza fine. Anche nel Medio Evo cristiano infinite sono le storie di discordie familiari e dinastiche. Ma tali contese appaiono esse stesse accidentali; infatti non è in sé e per sé necessario che dei fratelli siano nemici, ma vi si devono aggiungere circostanze particolari e cause superiori, p. es. la nascita in sé ostile dei figli di Edipo, oppure, come è stato tentato nella *Sposa di Messina*, il contrasto fra fratelli viene fatto risalire ad un destino superiore. Una analoga collisione si trova a base del *Macbeth* di Shakespeare. Duncano è re, Macbeth è il suo parente piú prossimo e piú anziano, quindi l'erede vero del trono rispetto ai figli di Duncano. Cosí la prima occasione per il crimine di Macbeth è il torto che il re gli ha fatto, di designare il proprio figlio a successore al trono. Shakespeare ha del tutto tralasciato questa giustificazione di Macbeth riportata dalle cronache, perché suo fine era solo di mettere in rilievo quel che vi è di atroce nella passione di Macbeth, per fare un atto di adulazione a re Giacomo, per il quale doveva essere interessante vedere presentare Macbeth come un criminale. Per questo rimane immotivato in Shakespeare perché Macbeth non uccida anche i figli di Duncano, ma li lasci fuggire, e perché non pensi a loro nessuno dei cortigiani. Ma tutta la collisione di cui si tratta nel Macbeth, oltrepassa già la fase della situazione a cui qui dovevamo accennare.

ββ) *In secondo luogo*, l'inverso che s'incontra in questo ambito consiste nel fatto che alle differenze di nascita, contenenti in sé *un torto*, viene conferita però dai *costumi* o dalla *legge* il potere di una *barriera* invalicabile, cosicché esse si presentano, occasionando collisioni, come una

ingiustizia divenuta natura. Schiavitú, servaggio, differenze di casta, la posizione degli ebrei in molti stati, e in un certo senso l'opposizione fra nascita nobile e nascita borghese rientrano tutte in questo ambito. Il conflitto consiste in questo, che da una parte l'uomo ha diritti, rapporti, desideri, fini ed esigenze che appartengono a lui come uomo secondo il suo concetto, ma dall'altra a questi si oppone una qualsiasi delle citate differenze di nascita come forza naturale, ostacolandoli o mettendoli in pericolo. Su questo genere di collisione va detto ciò che segue.

Le differenze fra i ceti, fra governanti e governati, ecc. sono certamente essenziali e razionali, poiché hanno il loro fondamento nella necessaria articolazione dell'insieme della vita statale, e si affermano per ogni verso con il genere determinato dell'occupazione, delle tendenze, del modo di vedere e di tutta la formazione spirituale. Ma la cosa è diversa, quando queste differenze devono essere determinate in rapporto agli individui dalla *nascita*, cosicché il singolo è di per sé collocato non ad opera sua, ma dall'accidente della natura, irrevocabilmente in un ceto, in una casta. In tal caso queste differenze si dimostrano solo come naturali, e sono purtuttavia rivestite della piú alta forza determinante. Non è qui da discutere sul modo come sorgono questa stabilità e questo potere. Infatti la nazione può essere stata originariamente *una*, e la differenza naturale fra liberi e servi p. es. può essersi sviluppata solo piú tardi, oppure la differenza di ceto, di casta, di privilegio ecc., può provenire da originarie differenze nazionali ed etniche, come si è voluto affermare per le differenze di casta in India. Per noi qui ciò è indifferente; il punto principale consiste solo nel fatto che simili rapporti di vita, che regolano l'intera esistenza umana, devono trarre origine dalla naturalità

e dalla nascita. Secondo il concetto della questione, la differenza di ceto va certo considerata come legittima, ma al contempo l'individuo non può essere defraudato del diritto di classificarsi liberamente in questo o in quel ceto. Disposizione, talento, abilità e cultura soltanto devono guidare ed apportare la decisione. Ma se il diritto di scelta è annullato fin da principio dalla nascita, e l'uomo è quindi fatto dipendere dalla natura e dalla sua accidentalità, può sorgere, entro questa mancanza di libertà, un conflitto fra il posto assegnato dalla nascita al soggetto e la sua restante formazione spirituale con le sue legittime esigenze. Questa è una triste, infelice collisione, in quanto si fonda in sé e per sé su un *torto*, che la vera libera arte non deve rispettare. Secondo i nostri rapporti attuali le differenze di ceto, eccetto una ristretta cerchia, non dipendono dalla nascita. Soltanto la dinastia regnante ed i Pari rientrano nell'eccezione su accennata, per considerazioni superiori, fondate sul concetto stesso dello stato. Per il resto la nascita non costituisce alcuna differenza essenziale nei confronti del ceto in cui un individuo può o vuole entrare. Per questi motivi noi uniamo alla richiesta di questa libertà completa l'altra richiesta che per formazione, per conoscenze, abilità e modo di sentire il soggetto si renda degno del ceto che sceglie. Se tuttavia la nascita si oppone come ostacolo insuperabile alle pretese che l'uomo potrebbe soddisfare con la sua forza ed attività spirituale, se non vi fosse questa limitazione, ciò per noi non solo è una disgrazía, ma è essenzialmente un torto che egli subisce. Una barriera semplicemente naturale e per sé senza diritto, oltre alla quale egli è stato sollevato dallo spirito, dal talento, dal sentire, dallo sviluppo interno ed esterno, lo separa da ciò a cui sarebbe atto, ed il naturale, che solo arbitrariamente è fissato come determinatezza

legale, si arroga di contrapporre alla libertà in sé legittima dello spirito limiti invalicabili.

I lati essenziali per meglio valutare una simile collisione sono questi.

In primo luogo, l'individuo con le sue qualità spirituali deve avere realmente già oltrepassato i limiti naturali, la cui potenza deve cedere ai suoi desideri e fini, altrimenti la sua pretesa diviene una stoltezza. Se p. es. un domestico, che possiede solo l'istruzione e l'abilità proprie alle sue mansioni, s'innamora di una principessa o di una nobildonna, o questa di lui, tale amore è semplicemente assurdo e di cattivo gusto, anche se la raffigurazione di questa passionalità è circondata da ogni profondità e dal pieno interesse del cuore ardente. Infatti in tal caso non la differenza di nascita è quella che veramente separa, ma l'intera cerchia degli interessi superiori, la cultura piú vasta, i fini della vita e il modo di sentire che separano una dama altolocata per ceto, censo e abitudini sociali da un domestico. L'amore, se costituisce l'*unico* punto di unione e non accoglie in sé anche il restante ambito di ciò che l'uomo deve rivivere secondo la sua formazione spirituale e i rapporti del suo ceto, rimane vuoto e astratto e riguarda solo il lato della sensualità. Per essere pieno e totale dovrebbe concordare con l'insieme della restante coscienza, con la piena nobiltà della disposizione d'animo e degli interessi.

Il *secondo* caso in questione è dato dal fatto che la dipendenza dalla nascita è imposta alla spiritualità libera in sé e ai suoi fini legittimi, come un impedimento legale. Anche questa collisione ha in sé qualcosa di inestetico che contraddice al concetto di ideale, per quanto sia accolta di buon grado e per quanto facilmente venga in mente di servirsene. Infatti se le differenze di nascita sono divenute ad opera di leggi positive e della loro va-

lidità un torto stabile, p. es. il nascere paria, ebreo, ecc., da una parte è del tutto giusto pensare che l'uomo nella libertà del suo interno, libertà che si ribella a questo impedimento, le ritenga come eliminabili e se ne riconosca libero. Combatterle appare quindi assolutamente legittimo. Nella misura ora in cui tali barriere divengono invalicabili per la potenza delle condizioni sussistenti e si stabiliscono come necessità invincibile, ne deriva una situazione che è solo d'infelicità e di falsità in sé. Infatti l'uomo razionale deve sottomettersi alla necessità nella misura in cui non ha i mezzi per piegarne la forza, cioè non deve reagire, ma deve accettare con calma l'inevitabile; deve rinunciare all'interesse ed al bisogno che soccombono di fronte a tale barriera, e deve cosí sopportare l'insormontabile con il calmo coraggio della passività e della rassegnazione. Dove la lotta non soccorre, il razionale consiste nel sottrarsi alla lotta per potersi almeno ritrarre nell'autonomia *formale* della libertà soggettiva. In tal caso la potenza del torto non ha piú alcun potere su di lui, mentre, se le si oppone, esperimenta subito tutta la sua dipendenza. Ma né questa astrazione di un'autonomia puramente formale, né quel ficcarsi in una lotta senza risultato sono veramente belli.

Anche il *terzo* caso, immediatamente connesso con il secondo, si allontana dall'autentico ideale. Esso consiste nel fatto che individui, a cui la nascita ha conferito un privilegio convalidato invero da precetti religiosi, da leggi positive dello stato, da condizioni sociali, vogliono affermare e far valere questo privilegio. In tal caso l'autonomia è certamente presente secondo la realtà positiva esterna, ma in quanto è il sussistere di ciò che è in sé illegittimo e irrazionale, è un'autonomia falsa, altrettanto puramente formale, ed il concetto dell'ideale è sparito. Si potrebbe invero credere che l'ideale sia conservato, giacché la soggettività

procede di concerto con l'universale ed il legale, con cui rimane in consistente unità. Ma da un lato l'universale in questo caso ha la sua forza e potenza non in *questo* individuo determinato, come richiede l'ideale dell'eroico, ma solo nella autorità pubblica delle leggi positive e della loro amministrazione; dall'altro l'individuo afferma solo un torto, per cui gli manca quella sostanzialità che si trova parimenti, come abbiamo visto, nel concetto dell'ideale. La causa del soggetto ideale deve essere in se stessa vera e legittima. Rientrano qui p. es. il dominio legale su schiavi, servi della gleba, il diritto di privare gli stranieri della loro libertà o di sacrificarli agli dèi ecc. Un tale diritto può certo essere esercitato da individui che credono in buona fede di difendere il loro buon diritto, come p. es. in India le caste superiori si avvalgono dei loro privilegi, come Toante ordina di sacrificare Oreste, o come in Russia i signori dispongono a loro piacimento dei servi della gleba. Anzi, coloro che stanno in alto possono, per l'interesse che hanno in quei diritti, voler farli passare come leggi e diritti. Ma in questo caso il loro diritto è soltanto l'ingiusto diritto della barbarie, ed essi stessi appaiono *per noi* per lo meno come barbari che vogliono decidere e realizzare ciò che è in sé e per sé ingiusto. La legalità su cui si appoggia il soggetto è sí da rispettare e giustificare rispetto alla sua epoca ed allo spirito e al livello di cultura di essa, ma per noi tale legalità è del tutto positiva e senza validità e potenza. Se l'individuo privilegiato si serve addirittura del suo diritto solo per i suoi scopi privati, secondo una passione particolare e intendimenti egoistici, noi abbiamo dinanzi, oltre alla barbarie, anche un carattere cattivo.

Spesso si è voluto suscitare con tali conflitti la compassione e addirittura il timore, e ciò secondo la legge di Aristotele che pone come fine della tragedia il timore e la

compassione; ma noi non proviamo né timore né rispetto di fronte alla potenza di tali diritti provenienti dalla barbarie e dalla tristizia dei tempi, e la compassione che potremmo provare si muta ben presto in ripugnanza e rivolta.

L'unico vero esito di un simile conflitto può consistere quindi solo nel non esercitare simili falsi diritti, come p. es. né Ifigenia in Aulide, né Oreste in Tauride sono sacrificati.

γγ) Infine, un ultimo lato delle collisioni che traggono la loro ragion d'essere dalla naturalità è la passione soggettiva, quando essa si basa su fondamenti naturali del carattere e del temperamento. L'esempio migliore è a questo riguardo la gelosia di Otello. Ambizione, avarizia ed in parte anche l'amore sono di tale specie.

Ma queste passioni portano essenzialmente a collisione solo in quanto sono il pretesto perché gli individui che sono presi e dominati dall'esclusivo potere di un sentimento di tal genere, si volgano contro ciò che è veramente etico ed è in sé e per sé legittimo nella vita umana, cadendo cosí in un piú profondo conflitto.

Questo ci conduce alla considerazione di un *terzo* genere principale di discordia, che trova il suo fondamento vero e proprio in potenze spirituali e nel loro contrasto, in quanto che questa opposizione è provocata dall'atto stesso dell'uomo.

γ) Abbiamo già notato a proposito delle collisioni puramente naturali, che esse sono solo il punto di legame per opposizioni piú vaste. Lo stesso piú o meno accade nei conflitti del secondo tipo su considerato. Nelle opere di interesse piú profondo tutti questi conflitti non si esauriscono nei contrasti fin qui citati, ma questi perturbamenti ed opposizioni precedono solo come l'occasione per cui le potenze della vita in sé e per sé spirituali l'una con-

tro l'altra si ergono e si combattono nel loro contrasto. Ma lo spirituale può essere effettuato solo dallo spirito, e cosí anche i contrasti spirituali devono acquistare la loro realtà in base all'atto dell'uomo, perché si possano mostrare nella loro forma autentica.

Noi cosí abbiamo da un lato una difficoltà, un ostacolo, una violazione, prodotta da un reale atto dell'uomo; dall'altro una violazione di interessi e potenze in sé e per sé legittimi. Solo la connessione di entrambe le determinazioni fonda la profondità di questo ultimo genere di collisione.

I casi principali che si possono incontrare in questo ambito si distinguono nel modo seguente.

αα) Incominciando noi solo ad uscire dalla cerchia di quei conflitti che hanno a base il naturale, il primo caso di questo nuovo genere è ancora in unione coi precedenti. Ma se l'agire umano deve motivare la collisione, il naturale, ciò che è prodotto dall'uomo non in quanto egli è *spirito*, può consistere solo nel fatto che l'uomo ha fatto qualcosa *senza saperlo*, non intenzionalmente, qualcosa che a lui si mostra piú tardi come una violazione di potenze etiche che vanno essenzialmente rispettate. La coscienza, che egli dopo acquista del suo atto, lo spinge allora, mediante la violazione precedentemente incosciente, quando egli se ne sente responsabile, a discordia e contraddizione. Il contrasto fra coscienza e intenzione presenti *nell*'atto e la successiva coscienza di ciò che l'atto era *in sé* costituisce qui il fondamento del conflitto. Possono essere d'esempio Edipo ed Aiace. L'atto di Edipo, in rapporto alle sue intenzioni e alla sua consapevolezza, era stato di avere ucciso in rissa un uomo a lui estraneo. Ma il fatto reale in sé e per sé era ciò che lui non sapeva, l'uccisione del proprio padre. Aiace uccide in un accesso di follia le greggi dei Greci, ritenendole gli stessi príncipi

greci. Allorquando considera con coscienza desta l'accaduto, la vergogna del suo atto lo afferra e lo porta a collisione. Ciò che è stato in tal modo violato senza intenzione dall'uomo, deve tuttavia essere qualcosa che egli secondo la sua ragione deve essenzialmente onorare e ritenere come sacro. Se invece questo rispetto e questa venerazione sono una semplice opinione ed una falsa superstizione, una collisione del genere non può piú avere, per noi almeno, un interesse piú profondo.

ββ) Poiché però nella nostra attuale cerchia il conflitto deve essere una violazione *spirituale* di potenze spirituali ad opera dell'atto dell'uomo, la collisione piú appropriata, *in secondo luogo*, consiste nella violazione cosciente e scaturita da *questa coscienza* e dalla sua intenzione. Il punto di partenza può essere qui passione, violenza, insania, ecc. La guerra di Troia p. es. ha a suo inizio il ratto di Elena; Agamennone poi sacrifica Ifigenia, offendendo cosí la madre, perché le ha ucciso la piú cara delle figlie; Clitennestra assassina perciò il marito; Oreste, per vendicarsi dell'assassinio del padre e re, uccide la madre. Egualmente, nell'*Amleto*, il padre è soppresso perfidamente e la madre di Amleto oltraggia i Mani dell'ucciso con lo sposare subito dopo l'assassino.

Anche in queste collisioni il punto principale rimane il fatto che la lotta è rivolta contro qualcosa in sé e per sé etico, vero, sacro, che l'uomo suscita quindi contro di sé. Quando non è cosí, un conflitto del genere risulta senza valore ed essenzialità per noi, in quanto possessori della coscienza di ciò che è veramente etico e sacro. Citiamo, per esempio, il celebre episodio del *Mahabharata*, "Nala e Damayanti." Il re Nala aveva sposato la principessa Damayanti, che aveva il privilegio di scegliere da sé lo sposo fra i suoi pretendenti. Mentre gli altri pretendenti vagavano in quanto genii nell'aria, solo Nala stava sulla

terra, ed ella ebbe il buon gusto di scegliere l'uomo. Irritati di ciò, i genii tendono insidie al re Nala; per molti anni non possono far nulla contro di lui, perché egli non commette nessuna colpa; alla fine però, acquistano potere su di lui, perché egli commette una grave colpa, cioè dopo avere urinato, calpesta il terreno bagnato di urina. Secondo la concezione indiana, questa è una colpa grave, la cui punizione non può essere evitata. D'ora in poi i genii lo hanno in loro potere; l'uno gli ispira la passione del gioco, l'altro gli spinge contro il fratello, ed alla fine Nala, dopo aver perduto il trono, cade in miseria, trascinandovi anche Damayanti. Ed in ultimo egli deve anche sopportare la separazione da lei, finché, dopo varie avventure, riesce a risollevarsi alla fortuna di prima. Il conflitto vero e proprio, intorno a cui gira il tutto, solo per gli antichi indiani è una violazione essenziale del sacro, ma per la nostra coscienza è nient'altro che un'assurdità.

γγ) *In terzo luogo*, però, non è necessario che la trasgressione sia diretta, non è cioè necessario che l'atto come tale, per sé preso, sia già un atto di collisione; ma lo diviene solo ad opera dei rapporti e delle circostanze note, in cui è compiuto e che lo contrastano e gli si oppongono. Giulietta e Romeo, p. es., si amano; nell'amore in sé e per sé non vi è nessuna violazione; ma essi sanno che le loro casate vivono in odio ed inimicizia, che i genitori non consentiranno mai al matrimonio, ed entrano in collisione su questo discorde terreno presupposto.

Queste osservazioni molto generali potranno bastare riguardo alla situazione determinata, di contro alla condizione universale del mondo. Se volessimo considerare tutti i suoi lati, sfumature e gradazioni e dare un giudizio di ogni possibile genere di situazione, questo capitolo da solo offrirebbe materia ad infinite discussioni. Infatti l'invenzione delle diverse situazioni ha in sé un'inesauribile ric-

chezza di possibilità, in cui quel che importa è sempre l'arte determinata, secondo il proprio genere e specie. Alle fiabe p. es. sono concesse molte cose, che sarebbero vietate ad altri generi di concezione e raffigurazione. Ma in generale l'invenzione della situazione è un punto importante, che appunto dà anche di solito molto da fare agli artisti. Specialmente oggigiorno si odono molte lagnanze sulla difficoltà di trovare la materia adatta da cui trarre le circostanze e le situazioni. A prima vista, a questo riguardo, può apparire piú degno per il poeta essere originale ed inventarsi le situazioni, ma questo genere di attività autonoma non è affatto un aspetto essenziale. Infatti la situazione non costituisce lo spirituale per sé, la vera e propria forma d'arte, ma riguarda solo il materiale esteriore, in cui e dentro cui un carattere ed un animo devono svolgersi e manifestarsi. Solo nell'elaborazione di questo spunto esteriore in azioni e caratteri si mostra l'attività autenticamente artistica. Non si può perciò essere particolarmente grati al poeta di aver inventato questo lato in sé impoetico, e gli si deve permettere di attingere sempre, senza limiti, da ciò che già esiste, dalla storia, da leggende, da miti, da cronache, e perfino da argomenti e situazioni già elaborate artisticamente; cosí come nella pittura l'esteriore della situazione è stato tratto dalle leggende dei santi e molto spesso ripetuto in modo simile. La produzione artistica vera e propria in una simile raffigurazione è qualcosa di ben piú profondo che l'invenzione di situazioni determinate. In modo analogo ci si comporta con la ricchezza delle situazioni e complicazioni presentate. Si è spesso lodata a questo proposito l'arte moderna, che, al contrario di quella antica, mostrerebbe una fantasia infinitamente piú feconda, ed in effetti nelle opere del Medio Evo e dell'epoca moderna si trovano la piú grande varietà e molteplicità di situazioni, avve-

nimenti, e destini. Ma con questa ricchezza esteriore non si è ottenuto ancora nulla; nonostante essa, noi possediamo solo pochi drammi e poche poesie epiche eccellenti. Infatti la cosa principale non è l'esterno procedere e succedersi degli eventi, cosicché questi esauriscano come eventi e storie il contenuto dell'opera d'arte, ma la configurazione etica e spirituale ed i grandi moti dell'animo e del carattere, che si presentano e vengono alla luce attraverso il processo di questa configurazione.

Se diamo uno sguardo al punto dal quale dobbiamo ora procedere oltre, da una parte le circostanze, le condizioni ed i rapporti determinati, esterni ed interni, divengono situazione solo ad opera dell'*animo*, della *passione*, che li coglie e vi si mantiene. Dall'altra noi abbiamo visto che la situazione si differenzia, nella sua determinatezza, in opposizioni, ostacoli, complicazioni e *violazioni*, cosicché l'animo si sente necessariamente spinto, dalle circostanze assunte, ad *agire contro* ciò che lo turba e lo ostacola e che si contrappone ai suoi fini ed alle sue passioni. In tal senso l'azione vera e propria incomincia solo quando è già venuta fuori l'opposizione contenuta nella situazione. Ma in quanto l'azione che dà luogo alla collisione *viola* un lato che le sta di contro, essa suscita contro di sé in questo contrasto la potenza assalita che le sta di contro, e cosí all'*azione* è immediatamente legata la *reazione*. Solo a questo punto l'ideale è entrato in piena determinatezza e movimento. Solo ora infatti stanno di fronte *in lotta*, l'uno contro l'altro, strappati alla loro armonia, due interessi, che nella loro reciproca contraddizione esigono necessariamente una *soluzione*.

Questo movimento, preso come un tutto, non rientra piú nell'ambito della situazione e dei suoi conflitti, ma ci conduce a considerare ciò che sopra abbiamo indicato come l'azione vera e propria.

L'azione occupa nella gradazione che abbiamo fin qui seguito il *terzo* posto, dopo la *condizione* universale del *mondo* e la *situazione* determinata.

Noi abbiamo già trovato che l'azione, per quanto riguarda il modo puramente *esteriore* cui essa si riferiva nel capitolo precedente, presuppone delle circostanze che conducono a collisione, all'azione e reazione. Non si può stabilire con precisione il punto in cui l'azione, tenuto conto di questi presupposti, deve avere *inizio*. Infatti ciò che per un lato appare come inizio, può per un altro mostrarsi come risultato di precedenti complicazioni, che costituirebbero in tal caso il vero e proprio inizio. Ma queste complicazioni sono a loro volta il frutto di collisioni precedenti, ecc. Nella stirpe d'Agamennone, p. es., Ifigenia riscatta in Tauride la colpa e la sventura della stirpe. Qui l'inizio sarebbe il salvataggio di Ifigenia da parte di Diana, che la conduce in Tauride, ma questa circostanza è solo la conseguenza di altri eventi, cioè del sacrificio in Aulide, che a sua volta è condizionato dall'offesa di Menelao, a cui Paride rapisce Elena, e cosí su su, fino al famoso uovo di Leda. Egualmente la materia trattata nell'Ifigenia in Tauride ha a sua volta come presupposto l'uccisione di Agamennone e tutto il seguito di delitti nella stirpe di Tantalo. Lo stesso avviene nel ciclo tebano. Se un'azione dovesse essere rappresentata con tutta la serie dei suoi presupposti, solo la poesia potrebbe assolvere questo compito. Ma è divenuto addirittura luogo comune osservare che la poesia, procedendo cosí, annoierebbe, e che tale procedimento è considerato compito della prosa, mentre è posto come legge alla poesia, di contro alla prolissità di quella, di condurre subito il lettore "in medias res." Non è nell'interesse

dell'arte che essa incominci con il primo inizio esteriore nell'azione determinata, per il piú profondo motivo che questo inizio è tale solo nei riguardi del corso naturale ed esteriore, e la connessione dell'azione con questo inizio riguarda solo l'unità empirica dell'apparenza, ma può essere indifferente al contenuto vero e proprio dell'azione. Continua ad esserci l'unità immediatamente esteriore anche quando il medesimo individuo deve costituire il filo che collega avvenimenti diversi. L'insieme delle circostanze della vita, degli atti, dei destini sono certamente l'elemento formativo dell'individuo, ma la sua vera natura, il vero nocciolo della sua disposizione d'animo e della sua capacità viene comunque ad apparire in *una sola* grande situazione ed azione, nel corso della quale l'individuo rivela ciò che è, mentre prima di essa ciò era noto pressappoco solo per nome e per la sua esteriorità.

L'inizio dell'azione non va dunque cercato in quel cominciamento *empirico*, ma devono solo essere apprese le circostanze, che, assunte dall'animo individuale e dai suoi bisogni, producono appunto quella collisione determinata, la cui lotta e soluzione costituiscono l'azione particolare. Per es., Omero nell'*Iliade* incomincia subito direttamente con l'argomento di cui si occupa, l'ira di Achille, senza raccontarci prima gli avvenimenti precedenti o la vita di Achille, ma dandoci il conflitto specifico subito ed in modo tale che un grande interesse costituisce lo sfondo del suo quadro.

Il rappresentare ora l'azione come un movimento in sé totale di azione, reazione e soluzione della loro lotta, appartiene in primo luogo alla poesia, poiché alle restanti arti è solo concesso di fissare un momento nel corso dell'azione e del suo prodursi. Certo esse sembrano, a questo riguardo, sopravanzare per un verso con la ricchezza dei loro mezzi la poesia, perché hanno a disposizione

non solo l'intera forma esterna, ma anche il suo esprimersi con gesti, il suo riferimento alle figure circostanti ed in riflesso provocato in altri oggetti che le si raggruppano intorno. Ma tutti questi sono mezzi di espressione che non si equivalgono per chiarezza di discorso. L'azione è la piú chiara messa in luce dell'individuo, della sua disposizione d'animo, come dei suoi fini; ciò che l'uomo è nel piú profondo del suo intimo, viene a realtà solo con il suo agire, e l'agire, a causa della sua origine spirituale, solo nell'espressione spirituale, nel discorso, acquista la sua massima chiarezza e determinatezza.

Se parliamo in generale di agire, ci imbattiamo di solito nell'idea che esso sia della piú imprevedibile varietà. Ma per l'arte la cerchia delle azioni che si prestano alla rappresentazione è nell'insieme limitata, poiché essa deve occuparsi solo della cerchia dell'agire resa necessaria dall'idea.

A tale riguardo noi dobbiamo metter in rilievo nell'azione, nella misura in cui l'arte deve intraprenderne la rappresentazione, tre punti principali, che derivano da quel che segue. La situazione ed il suo conflitto sono quel che stimola in generale; ma il movimento stesso, il contrasto dell'ideale nella sua attività, nascono solo dalla reazione. Ora, questo movimento comprende:

in primo luogo le *potenze universali*, che formano il contenuto ed il fine essenziale per cui si agisce;

in secondo luogo l'*effettuazione* di queste potenze ad opera degli *individui* agenti;

in terzo luogo entrambi questi lati devono unirsi in ciò che noi qui vogliamo chiamare in generale *carattere*.

α) Per quanto nel considerare l'agire noi ci troviamo nella fase della determinatezza e del contrasto dell'ideale, tuttavia nel vero bello ogni lato dell'opposizione, a cui si dischiudono i conflitti, deve ancora portare in sé l'impronta dell'ideale e non può quindi fare a meno della razionalità e della legittimità. Interessi di natura ideale devono scontrarsi, in modo che potenza si avanzi contro potenza. Questi interessi sono i bisogni essenziali del petto umano, i fini in se stessi necessari dell'agire, in sé legittimi e razionali, e quindi le potenze universali ed eterne dell'esistenza spirituale: non l'assoluto divino stesso, ma i figli dell'unica idea assoluta, e per questo dominanti e validi; figli dell'unica verità universale, quantunque solo suoi determinati, particolari momenti. Per la loro determinatezza possono certo cadere nell'opposizione, ma, nonostante il loro contrasto, devono avere in se stessi essenzialità per apparire come l'ideale determinato. Questi sono i grandi motivi dell'arte, gli eterni rapporti religiosi ed etici: famiglia, patria, stato, chiesa, gloria, amicizia, ceto sociale, dignità e, nel mondo del romantico, particolarmente onore ed amore, ecc. Queste potenze si differenziano per il grado della loro validità, ma tutte sono in se stesse razionali. Al contempo esse sono le potenze dell'animo umano, che l'uomo, perché tale, deve riconoscere, lasciare in sé agire ed effettuare. Ma esse non devono presentarsi solo come diritti di una legislazione positiva. Infatti da un lato già la forma di una legislazione positiva, come abbiamo visto, contrasta con il concetto e la figura dell'ideale, dall'altro il contenuto di diritti positivi può essere ciò che è in sé e per sé ingiusto, pur avendo assunto la forma di legge. Ma quei rapporti non sono ciò che è fissato solo esteriormente, bensí sono i poteri in sé e per

sé sostanziali, che, proprio perché contengono in sé il vero contenuto del divino e dell'umano, permangono anche come ciò che spinge nell'agire a ciò che finisce col realizzarsi sempre.

Di questo genere sono p. es. gli interessi ed i fini che si combattono nell'Antigone di Sofocle. Il re Creonte, come capo della città, ha emanato il rigoroso divieto di dare onor di sepoltura al figlio di Edipo, che si era avanzato contro Tebe come nemico della patria. In questo divieto vi è una legittimazione essenziale, la cura per il bene dell'intera città. Ma Antigone è animata da una potenza egualmente etica, dal sacro amore per il fratello, che ella non può lasciare insepolto come preda per gli uccelli. Non adempiere al dovere della sepoltura sarebbe stato contro la pietà familiare, ed ella perciò viola il divieto di Creonte.

β) Le collisioni possono bensí essere introdotte nel modo piú vario; ma la necessità della reazione deve essere occasionata non da qualcosa di bizzarro o di repulsivo, ma da qualcosa che è in se stesso razionale e legittimo. Cosí p. es. la collisione nel noto poemetto tedesco di Hartmann von der Aue, *Il povero Enrico*, è veramente repulsiva. L'eroe colpito dalla lebbra, malattia incurabile, si rivolge per aiuto ai monaci di Salerno. Questi richiedono che una persona si sacrifichi spontaneamente per lui, poiché il rimedio necessario gli può essere approntato solo con un cuore umano. Una povera fanciulla, che ama il cavaliere, si vota alla morte e si reca con lui in Italia. Ciò è senz'altro barbarico, ed il silenzioso amore e la commovente dedizione della fanciulla non possono quindi ottenere il loro pieno effetto. Presso gli antichi certo anche il sacrificio umano, nella sua ingiustizia, si presenta come collisione, come p. es. nella storia di Ifigenia, che deve prima essere sacrificata e poi deve sacrificare il fratello stesso; ma da un lato questo conflitto è qui connesso con altri rapporti in

sé legittimi, dall'altro il razionale qui consiste, come abbiamo già notato, nel fatto che sia Ifigenia che Oreste sono salvati ed il potere di quella ingiusta collisione è infranto, come lo è per verità egualmente nel citato poemetto di Hartmann von der Aue, in quanto Enrico, non volendo alla fine accettare il sacrificio, si libera, con l'aiuto di Dio, della sua malattia e la fanciulla riceve la ricompensa del suo fedele amore.

A quelle su nominate potenze positive si uniscono al contempo altre potenze opposte, quelle cioè del negativo, della cattiveria e del male in generale. Ma nella rappresentazione ideale di un'azione non c'è posto per il meramente negativo come base essenziale per la reazione necessaria. La realtà del negativo può certo corrispondere al negativo ed alla sua essenza e natura; ma se il concetto ed il fine interni sono in se stessi già nulli, la bruttezza già interna ancor meno ammette nella sua realtà esterna una bellezza autentica. La sofistica della passione può sí cercare con l'abilità, il vigore, l'energia del carattere, di immettere i positivi nel negativo, ma noi ne traiamo lo stesso solo la visione di un sepolcro imbiancato. Infatti ciò che è solo negativo è in generale in sé scialbo e piatto, e quindi o ci lascia vuoti o ci respinge, sia che venga usato come movente di un'azione o semplicemente come mezzo per provocare la reazione altrui. Ciò che è crudele, infelice, l'asprezza nell'uso del potere, la durezza della prepotenza, possono ancora essere messi insieme e tollerati nella rappresentazione, se sono appoggiati ed elevati dalla consistente grandezza del carattere e del fine, ma il male come tale, l'invidia, la viltà e la bassezza d'animo sono e rimangono solo repellenti. Il diavolo per sé è perciò una figura cattiva, inutilizzabile esteticamente; infatti egli non è niente altro che la menzogna in se stessa, e quindi un personaggio prosaico al massimo. Parimenti le Furie dell'odio e

tante allegorie successive sono, sí, potenze, ma prive di autonomia affermativa e di sostegno ed inadatte alla rappresentazione ideale. Va tuttavia fatta, anche a questo riguardo, grande differenza fra quel che è permesso e quel che è proibito alle arti particolari e al modo in cui presentano immediatamente o meno all'intuizione il loro oggetto. Ma il male è in generale in sé freddo e senza contenuto, perché da esso niente altro nasce che negativo, distruzione ed infelicità, mentre l'autentica arte deve a noi presentare in sé l'aspetto di una armonia. Specialmente la bassezza d'animo è disprezzabile, perché scaturisce dall'invidia e dall'odio per ciò che è nobile e non esita a volgere anche quel che è in sé legittimo a mezzo per la propria malvagia o vergognosa passione. I grandi poeti ed artisti dell'antichità non ci presentano quindi l'immagine della malvagità e della perversità; invece Shakespeare ci presenta nel *Re Lear*, p. es., il male in tutto il suo orrore. Il vecchio Lear divide il regno fra le figlie ed è cosí insensato da fidarsi delle loro false parole di lusinga e da misconoscere la silenziosa, fedele Cordelia. Ciò è già insensatezza ed aberrazione, ed infatti la piú vergognosa ingratitudine e indegnità delle figlie maggiori e dei loro mariti lo portano ad una reale pazzia. Gli eroi della tragedia francese di solito si pavoneggiano e fanno enfaticamente sfoggio dei piú alti e nobili motivi in un altro modo, ostentando ad ogni piè sospinto onore e dignità, annullando però parimenti, con quel che realmente sono e fanno, la rappresentazione di questi motivi. Ma specialmente oggigiorno è venuta di moda quella interna ed inconsistente lacerazione dell'animo che passa per tutte le piú spiacevoli dissonanze e che ha prodotto un umorismo del macabro ed una grottesca ironia, in cui E. T. A. Hoffmann, p. es., si trovava a suo agio.

γ) Solo le potenze in se stesse affermative e sostan-

ziali devono dunque offrire il vero contenuto dell'azione ideale. Queste potenze motrici, quando vengono a rappresentazione, non devono tuttavia presentarsi nella loro universalità come tale, pur essendo, entro la realtà dell'agire, i momenti essenziali dell'idea, ma bisogna che siano configurate come *individui autonomi*. Se questo non avviene, rimangono pensieri universali o rappresentazioni astratte che non rientrano nell'ambito dell'arte. E se è vero che esse non devono trarre la loro origine da semplici arbitrii della fantasia, devono nondimeno giungere a determinatezza e conchiusione, ed apparire quindi come in se stesse individualizzate. Ma questa determinatezza né deve estendersi fino alla particolarità dell'esistenza esterna, né contrarsi nell'interiorità soggettiva, ché altrimenti l'individualità delle potenze universali finirebbe con l'essere spinta in tutte le complicazioni dell'esistenza finita. Sotto questo aspetto la determinatezza della loro individualità non va dunque presa del tutto sul serio.

Come il piú chiaro esempio di questa apparenza e di questo dominio delle potenze universali nella loro forma autonoma possiamo richiamarci agli dèi greci. In qualsiasi modo ci si presentino essi sono sempre beati e sereni. Come dèi individuali e particolari arrivano certo a combattersi, ma anche in tal caso non fanno in fondo sul serio, nel senso che si siano concentrati con tutta l'energica conseguenza del carattere e della passione su un fine determinato e abbiano trovato nella lotta per esso la loro rovina; intervengono solo saltuariamente e arrivano anche a fare di un interesse determinato per casi concreti il loro interesse, ma con altrettanta facilità lasciano tutto e se ne tornano, beati come prima, nell'alto Olimpo. Cosí noi vediamo gli dèi di Omero in lotta e guerra reciproca; questo rientra nella loro determinatezza, ma essi rimangono ciò non di meno le essenze e determinatezze

universali. La battaglia p. es. incomincia ad infuriare; gli eroi si avanzano l'un dopo l'altro, per perdersi nella mischia e confusione generali; non è piú possibile distinguere le specifiche particolarità, vi è solo il ribollire e la lotta di una unica ressa e di un unico spirito; ed ecco, entrano nella lotta le potenze universali, gli dèi stessi. Ma da una simile confusione e contrasto essi si ritraggono sempre nella loro autonomia e quiete. Infatti l'individualità della loro figura li impiglia bensí sempre in accidentalità, ma essendo in loro dominante l'universale divino, l'individuale rimane una forma solo esterna piú di quanto non li spinga interamente fino ad una soggettività veramente interna. La determinatezza è una forma solo piú o meno combaciante con la divinità. Ma proprio questa autonomia e imperturbata quiete dà loro la plastica individualità, che non si cura né ha bisogno del determinato. Perciò nemmeno nell'azione nella realtà concreta gli dèi di Omero hanno una salda coerenza, pur dandosi sempre ad un'attività varia, mutevole, giacché solo la materia e l'interesse di temporali eventi umani possono occuparli. In modo analogo, noi troviamo negli dèi greci altre peculiari particolarità, che non sempre si possono ricondurre al concetto universale di ogni dio determinato. Mercurio, p. es. è l'uccisore di Argo, Apollo l'uccisore di lucertole, Giove ha innumerevoli avventure amorose ed appende Giunone ad un'incudine, ecc. Queste e molte altre storie sono semplici appendici, da cui gli dèi sono affetti per il loro lato naturale tramite simboli e allegorie e alla cui origine piú circostanziata avremo da riferirci ancora in seguito.

Nell'arte moderna egualmente si trova la concezione di potenze determinate ed al contempo in sé universali. Ma in massima parte si tratta solo di allegorie fredde, senza calore, p. es. dell'odio, dell'invidia, della gelosia, in generale delle virtú e dei vizi, della fede, della speranza del-

l'amore, della fedeltà, ecc.; nelle quali allegorie non abbiamo alcuna fede. Infatti noi, nelle raffigurazioni dell'arte proviamo un interesse piú profondo solo per la soggettività concreta, cosicché vogliamo vederci dinanzi quelle astrazioni non per se stesse, ma solo come momenti e lati dei caratteri umani e della loro particolarità e totalità. Parimenti gli angeli non hanno in sé universalità e autonomia come Marte, Venere, Apollo ecc., o Oceano ed Elio, ma essi sono sí per la rappresentazione, però come servitori particolari dell'unico sostanziale Essere divino, che non si disperde in individualità cosí autonome come le mostra la cerchia degli dèi greci. Non abbiamo quindi l'intuizione di molte potenze oggettive basate su se stesse, che potrebbero essere rappresentate per sé come individui divini, ma troviamo realizzato il contenuto essenziale di esse o oggettivamente nell'unico Dio, o in modo soggettivo e particolare in caratteri ed azioni umane. La raffigurazione ideale degli dèi trova però origine proprio in questo essere resi autonomi, in questa loro individualizzazione.

b) *Gli individui in azione*

Negli ideali divini, quali sopra li abbiamo esaminati, non è difficile all'arte conservare l'idealità richiesta. Ma non appena si deve passare all'agire concreto, spunta per la rappresentazione artistica una difficoltà peculiare. Infatti gli dèi e le potenze universali in generale sono sí quel che muove e dà impulso; nella realtà, però, l'agire vero e proprio, individuale, non è attribuibile ad essi ma appartiene all'uomo. Abbiamo cosí due lati distinti: per un verso, quelle potenze universali se ne stanno nella loro sostanzialità che si basa su di sé ed è quindi alquanto astratta, per l'altro abbiamo gli individui umani, a cui appartengono la

risoluzione e la decisione ultima dell'azione ed insieme il reale operare. Secondo verità, le eterne potenze dominanti sono immanenti all'Io dell'uomo, costituendo il lato sostanziale del suo carattere; ma, in quanto concepiti nella loro stessa divinità come individui e quindi come esclusivi, entrano immediatamente in un rapporto esteriore con il soggetto. Qui nasce la difficoltà essenziale. Infatti in questo rapporto fra gli dèi e gli uomini vi è immediatamente una contraddizione. Da un lato il contenuto degli dèi è il possesso, la passione individuale, la risoluzione e la volontà umana; dall'altro gli dèi, in quanto sono in sé e per sé, non solo divengono indipendenti dal soggetto singolo, ma sono concepiti e messi in rilievo come le potenze che determinano e stimolano il soggetto, cosicché le medesime determinazioni una volta sono manifestate come autonoma individualità divina, un'altra come ciò che vi è di piú proprio all'animo umano. Con ciò appare in pericolo sia la libera autonomia degli dèi quanto la libertà degli individui agenti. Soprattutto, se agli dèi è attribuita la potenza di comandare, ne viene a soffrire l'autonomia umana, che noi tuttavia abbiamo posto per l'ideale dell'arte come richiesta del tutto essenziale. Questo è il medesimo rapporto che viene in discussione anche nelle rappresentazioni della religione cristiana. Si dice p. es. che lo spirito di Dio conduce a Dio. Ma in tal caso l'interno umano può apparire come il terreno semplicemente passivo, su cui opera lo spirito di Dio, e la volontà umana è negata nella sua libertà, la decisione divina di questo operare restando per essa, in un certo senso, un fato: fato in cui l'uomo non è presente con il suo proprio Io.

α) Se questo rapporto, ora, è cosí posto che l'uomo che agisce si contrappone esteriormente al dio come sostanziale, la loro relazione rimane del tutto prosaica; il dio comanda e l'uomo non ha che da ubbidire. Anche grandi poeti non

sono stati in grado di liberarsi della esteriorità reciproca fra uomini e dèi. In Sofocle, p. es., Filottete, dopo aver svelato l'inganno di Ulisse, persiste nella sua decisione di non recarsi al campo dei Greci, finché alla fine Ercole, presentandosi quale *deus ex machina*, gli comanda di cedere al desiderio di Neottolemo. Il contenuto di questa apparizione è sí abbastanza motivato, e l'apparire è esso stesso atteso, ma la svolta stessa rimane sempre estranea ed esteriore, e Sofocle nelle sue tragedie piú alte non ha usato questo genere di raffigurazione, il quale basterebbe che andasse un passo piú in là per ridurre gli dèi a morte macchine e gli individui a semplici strumenti di un arbitrio loro estraneo.

In modo analogo, particolarmente nella poesia epica, operano talvolta gli dèi, con atti che appaiono esteriori alla libertà umana. Ermete, p. es., conduce Priamo da Achille; Apollo colpisce Patroclo fra le spalle, mettendo fine alla sua vita. Egualmente tratti mitologici sono spesso utilizzati in modo tale che si presentano come un *essere* esteriore agli individui. Achille, p. es., è tuffato dalla madre nello Stige ed è perciò invulnerabile fino ai talloni ed invincibile. Se ci rappresentiamo ciò intellettualmente, ogni valore sparisce, e tutto l'eroismo di Achille diviene da caratteristica spirituale una semplice qualità fisica. Tuttavia rappresentazioni di tal genere sono piú ammissibili per l'epica che per la poesia drammatica, poiché nell'epica il lato dell'interiorità, nella realizzazione dei fini, ha minor peso rispetto all'intenzione, lasciando in genere un piú ampio posto all'esteriorità. Quella riflessione meramente intellettuale che accolla al poeta l'assurdità che i suoi eroi non sono eroi, va quindi avanzata con la massima precauzione, poiché anche in tali tratti, come vedremo subito, può esser conservato il rapporto poetico fra gli dèi e gli uomini. Si fa invece subito valere il prosaico quando

le potenze che sono poste come autonome sono inoltre in sé senza sostanza ed appartengono solo all'arbitrio fantastico ed alla bizzarria di una falsa originalità.

β) Il rapporto autenticamente ideale consiste nell'identità fra gli dèi e gli uomini, che deve trasparire anche quando le potenze universali sono contrapposte come autonome e libere alle persone che agiscono ed alle loro passioni. Il contenūto degli dèi infatti si deve subito dimostrare come l'interno proprio agli individui, cosicché da un lato le potenze dominanti appaiono per sé individualizzate, ma dall'altro questo esterno all'uomo si mostra come ciò che è immanente al suo spirito ed al suo carattere. Rimane quindi compito dell'artista mediare la differenza dei due lati e legarli con un sottile vincolo, facendo notare che l'inizio è nell'interno dell'uomo, ma mettendo contemporaneamente in rilievo l'universale e l'essenziale che vi dominano, e portandoli all'intuizione per sé individualizzati. L'animo dell'uomo deve rivelarsi negli dèi, che sono le autonome forme universali di ciò che preme e governa nel suo intimo. Solo in tal caso gli dèi sono al contempo gli dèi del suo proprio petto. Quando noi leggiamo negli antichi, p. es., che Venere e Amore hanno soggiogato il cuore, certamente Venere ed Amore sono potenze dapprima esterne all'uomo, ma nello stesso tempo l'amore è una emozione ed una passione che appartiene all'animo umano come tale e che costituisce il suo interno. In questo senso si parla spesso delle Eumenidi. In un primo tempo noi ci rappresentiamo le vergini vendicatrici come Furie che perseguono dall'esterno il colpevole. Ma questa persecuzione è in eguale misura la Furia interna che trapassa il petto del colpevole, e Sofocle si serve di esse appunto nel senso di ciò che è interno e proprio dell'uomo. Nell'*Edipo a Colono*, p. es., esse (v. 1434) sono chiamate le Erinni di Edipo stesso e stanno ad

indicare la maledizione del padre, il potere del suo animo offeso sui figli. Si ha quindi sia ragione che torto a definire gli dèi come potenze o solo esterne all'uomo o solo internamente immanenti. Infatti sono l'una e l'altra cosa. Perciò in Omero l'agire degli dèi e degli uomini continuamente si intreccia; gli dèi appaiono realizzare ciò che è estraneo all'uomo, ma propriamente effettuano solo ciò che costituisce la sostanza del suo animo interno. Nell'*Iliade* p. es., quando Achille nella lite vuole alzare la spada contro Agamennone, Atena compare dietro di lui e, visibile a lui solo, gli afferra la chioma dorata; Era, che ha a cuore sia Achille che Agamennone, l'ha mandata dall'Olimpo, ed il suo intervento appare del tutto indipendente dall'animo di Achille. Ma d'altra parte si può facilmente pensare che la subitanea apparizione di Atena, la ponderazione che frena l'ira dell'eroe, sia interiore e che il tutto sia un evento che si svolge nell'animo di Achille. Invero, Omero stesso vi fa cenno pochi versi prima (*Iliade*, I, v. 190), col descrivere come Achille ragiona dentro di sé:

ἢ ὅγε φάσγανον ὀξὺ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ,
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὁ δ'Ατρεΐδην ἐναρίζοι,
ἦε χόλον παύσειεν, ἐρητύσειέ τε θυμόν.*

Questa interruzione interiore dell'ira, questo freno costituito da un potere estraneo all'ira, il poeta epico ha il pieno diritto, apparendo prima Achille ripieno solo d'ira, di rappresentarli come un accadimento esterno. Analoga-

* Se dal fianco tirando il ferro acuto, / La via s'aprisse tra la calca, e in seno / L'immergesse all'Atride: o se domasse / l'ira, e chetasse il tempestoso core. [Trad. di V. Monti.]

mente nell'*Odissea* troviamo Minerva come accompagnatrice di Telemaco. Questo fatto già piú difficilmente può essere concepito come al contempo anche interiore all'animo di Telemaco, sebbene neanche qui manchi la connessione di interno ed esterno. Questo è ciò che costituisce in generale la serenità degli dèi omerici e l'ironia implicita nella loro venerazione: la loro autonomia e la loro serietà si dissolvono nella stessa misura in cui si palesano come le potenze proprie all'animo umano, lasciando cosí che l'uomo, ch'è in loro, sia tuttavia presso di sé.

Ma noi non abbiamo bisogno di andar a cercare cosí lontano un compiuto esempio della trasformazione di un simile macchinismo puramente esteriore degli dèi in soggettivo, in libertà, in bellezza etica. Goethe ha compiuto nella sua *Ifigenia in Tauride* quel che di piú bello e piú ammirevole era possibile fare in questo campo. In Euripide, Oreste con Ifigenia ruba la statua di Diana. Ciò non è niente altro che un furto. Sopravviene Toante, che ordina di inseguirli e di riprendere loro la statua della dea, finché in ultimo interviene in modo del tutto prosaico Atena, che comanda a Toante di arrestarsi, poiché ella ha già raccomandato Oreste a Poseidone, che per amor suo lo ha portato lontano sul mare. Toante ubbidisce subito, rispondendo all'invito della dea (vv. 1442-3): "Signora Atena, chi non ubbidisce, udendole, alle parole degli dèi, non è in senno. Che vi è infatti di bello nel lottare con gli dèi potenti?"

Vediamo in questo rapporto solo un secco comando esteriore di Atena, ed un altrettanto inconsistente e semplice ubbidire da parte di Toante. In Goethe invece è *Ifigenia* che diviene una dea, ha fede nella verità che è in lei stessa, nel petto umano. In questo senso ella si volge a Toante, dicendogli:

Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
Nur er an die gewalt'ge Heldenbrust? *

Ciò che in Euripide viene prodotto dal *comando* di Atena, la conversione di Toante, l'Ifigenia di Goethe cerca di realizzare, ed in effetti realizza, mediante profondi sentimenti e rappresentazioni, che mette dinanzi a Toante:

Auf und ab
Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
Ich werde grossem Vorwurf nicht entgehn,
Noch schwerem Übel, wenn es mir misslingt;
Allein euch leg ich's auf die Knie! Wenn
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;
So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
Durch mich die Wahrheit! **

E quando Toante le oppone:

Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm? ***

cosí risponde con purissima e finissima fede:

* Ha dunque l'uomo solo diritto ad opere inaudite? Stringe egli solo l'impossibile al suo possente petto di eroe? [Vv. 1892-94. Qui e piú avanti: trad. di Nicola Terzaghi.]

** Qualche volta mi passa nell'animo un'audace impresa. Non sfuggirò ad un grave rimprovero, né a grave danno, se non mi riesce. Solo che a voi lo pongo sulle ginocchia. Se siete veritieri, come siete vantati, mostratelo con il vostro aiuto, e celebrate per mezzo mio la verità. [Vv. 1912-19.]

*** Tu credi che oda il rozzo Scita, il barbaro, la voce della verità e della umanità, che Atreo, il greco, non udí? [Vv. 1936-39.]

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fliesst. *

Confidando nell'altezza della sua dignità, ella si appella ora alla sua generosità e alla sua dolcezza, lo commuove e lo vince, strappandogli in modo umanamente bello il permesso di ritornare dai suoi. Giacché solo questo è necessario. Ella non ha bisogno della immagine della dea e può allontanarsi senza artifici ed inganno, poiché Goethe interpreta con infinita bellezza, in modo umano e conciliante l'ambigua risposta divina:

Bringst du die Schwester, die an Tauris Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch **

nel senso che la pura e santa Ifigenia, la sorella, è l'immagine divina e la protettrice della casa.

Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rat ***

dice Oreste a Toante ed Ifigenia;

Gleich einem heil'gen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,

* L'ode ognuno, nato sotto ogni cielo, cui nel petto pura e libera scorre la fonte della vita. [Vv. 1939-42.]

** Se tu riporti in Grecia la sorella, che dimora contro sua voglia nel santuario sulla riva di Tauride, si scioglie la maledizione. [Vv. 2113-2115.]

*** Bello e nobile mi si mostra il consiglio della dea.

Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heil'gen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen,
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, gibst du uns alles wieder. *

Ifigenia con la purezza e la bellezza morale del suo intimo è già prima riuscita a risanare e a riconciliare Oreste. Riconoscendola, egli, che nel suo animo lacerato non nutre piú alcuna fede di aver pace, si infuria, sí, ma al contempo viene guarito dal puro amore della sorella da tutti i tormenti delle furie interne:

In deinen Armen fasste
Das Übel mich in allen seinen Klauen
Zum Letzten Mal und schüttelte das Mark
Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
Geniess ich nun durch dich das weite Licht
Des Tages. **

Per questo come per ogni altro riguardo la profonda bellezza del poema non è mai abbastanza ammirata.

Le cose vanno peggio per i temi cristiani, rispetto a quelli dell'antichità. Nelle leggende sacre, ed in genere nell'ambito della rappresentazione cristiana l'apparizione di Cristo, di Maria, di altri santi, ecc. fa sí parte della cre-

* Simile a sacra immagine, cui, per segreta sentenza divina, è legata l'immutabile sorte della città, ti tolse, te protettrice della casa, ti conservò in un silenzio divino, per benedizione di tuo fratello e dei tuoi. Quando pel vasto mondo sembrava perduta ogni salute, tu ci rendi tutto. [Vv. 2126-34.]

** Nelle tue braccia mi prese il male con tutti i suoi artigli per l'ultima volta, e mi scosse insieme orribilmente le midolle; poi fuggí come un serpente verso la tana. Di nuovo godo ora per te la grande luce del giorno. [Vv. 2120-26.]

denza generale; ma accanto a ciò la fantasia si è creata in terreni affini ogni sorta di esseri fantastici, come streghe, spettri, apparizioni di fantasmi e cosí via, cosicché, se essi appaiono potenze estranee all'uomo, e questi dinanzi alle loro magie, ai loro inganni, al potere dei loro trucchi è indifeso e non può non ubbidire, tutta la raffigurazione può avvenire in un qualsiasi modo cervellotico, arbitrario, accidentale. Specialmente a questo riguardo l'artista deve curarsi che all'uomo rimanga la libertà e l'autonomia della decisione. Ce ne ha offerto gli esempi piú alti Shakespeare. P. es. le streghe nel *Macbeth* appaiono come potenze esterne che predeterminano a Macbeth il suo destino. Ma ciò che esse annunziano è il suo intimo e piú segreto desiderio, che in questo modo, solo apparentemente esterno, giunge e si rivela a lui. In maniera ancora piú bella e piú profonda l'apparizione dello spettro in *Amleto* serve solo come forma oggettiva dell'interno presentimento di Amleto. Vediamo all'inizio Amleto in preda all'oscuro sentimento che qualcosa di mostruoso deve essere successo; gli appare poi lo spirito del padre che gli svela tutti i misfatti. A questa scoperta rivelatrice ci aspettiamo che egli punisca subito energicamente i colpevoli, e riteniamo completamente giustificata la sua vendetta. Ma egli esita ed esita. Si è rimproverato a Shakespeare questa inattività e si è biasimato che l'azione in parte ristagni. Ma Amleto è una natura debole dal punto di vista pratico, un animo bello ripiegato in sé, che difficilmente può decidersi ad uscire da questa sua armonia interna, è melanconico, sognatore, ipocondriaco e meditativo, quindi non incline ad un atto di vendetta, come ha detto bene Goethe, nell'affermare che Shakespeare ha voluto descrivere una grande azione imposta ad un'anima che non è fatta per l'azione; ed egli trova che tutta l'opera è del tutto elaborata in tal senso. "Qui," egli dice, "una quercia è pian-

tata in un vaso prezioso, che avrebbe dovuto accogliere nel suo seno solo fiori leggiadri; le radici si espandono, il vaso si infrange." Ma Shakespeare apporta nei riguardi dell'apparizione dello spirito un tratto ancor piú profondo. Amleto esita perché non crede ciecamente allo spirito.

The spirit, that I have seen,
May be a devil; and the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea and perhaps,
out of my weakness and my melancholy,
(As he is very potent with such spirits,)
Abuses me to damm me: I'll have grounds
More relative than this. The play's the thing,
Wherein I'll catch the conscience of the king. *

Noi qui vediamo che l'apparizione come tale non dispone a suo piacimento di Amleto, ma che questi dubita e vuole crearsi la certezza con i propri mezzi, prima di intraprendere ad agire.

γ) Seguendo gli antichi si possono infine indicare con il termine πάθος le potenze universali che non solo si presentano per sé nella loro autonomia, ma sono parimenti vive nel petto dell'uomo e muovono l'animo umano nelle regioni sue piú intime. Questa parola si lascia tradurre con difficoltà, poiché "passione" sottintende sempre meschinità e bassezza, perché esigiamo che l'uomo non cada in preda alle passioni. Noi quindi consideriamo qui pathos in un senso piú alto e piú generale, senza questa

* Lo spirito ch'io ho veduto / potrebbe essere un diavolo; e il diavolo ha potere / d'assumere una piacevole forma; sí, e forse / per la mia debolezza e la mia melanconia, / com'egli è potentissimo su tali spiriti, / m'inganna per dannarmi. Avrò motivi / piú conclusivi di questo. Il dramma è la cosa / in cui io coglierò la coscienza del re. [Trad. di Raffaello Piccoli.]

concomitanza di ciò che è biasimevole, egoistico, ecc. Cosí p. es. il sacro amor di sorella di Antigone è un pathos nel senso greco del termine. Il pathos in tal senso è una potenza in se stessa legittima dell'animo, un contenuto essenziale della razionalità e della volontà libera. Oreste, p. es., non uccide la madre per un interno movimento dell'animo, che noi chiameremmo passione, ma il pathos che lo spinge all'azione è ben calcolato e del tutto ponderato. A questo riguardo non possiamo nemmeno dire che gli dèi hanno pathos. Essi sono solo il contenuto universale di ciò che nell'individualità umana spinge alla decisione ed all'azione. Ma gli dèi come tali rimangono nella loro quiete e nella loro assenza di passioni, e quando discordie e lotte avvengono fra di loro, essi propriamente non le prendono sul serio, oppure la loro lotta ha un riferimento simbolico generale in quanto guerra generale fra gli dèi. Dobbiamo quindi limitare il pathos all'agire dell'uomo, intendendo con esso l'essenziale contenuto razionale, che è presente nell'Io dell'uomo e riempie e compenetra tutto l'animo.

αα) Ora, il pathos forma il centro vero e proprio, il dominio autentico dell'arte; la sua rappresentazione è ciò che opera principalmente nell'opera d'arte come nello spettatore. Il pathos infatti tocca una corda che risuona in ogni petto umano; ognuno conosce e riconosce il prezioso ed il razionale che vi è nel contenuto di un vero pathos. Il pathos commuove, perché è in sé e per sé ciò che ha potenza nell'esistenza umana. Sotto questo riguardo l'esterno, l'ambiente naturale ed il suo scenario devono comparire solo come accessori, per sostenere l'effetto del pathos. La natura quindi deve essenzialmente essere usata simbolicamente e far risuonare fuori di sé il pathos, che costituisce l'oggetto vero e proprio della raffigurazione. La pittura di paesaggio, p. es., è già di per sé un genere infe-

riore alla pittura storica, ma anche colà dove si presenta autonomamente deve trovar risonanza in un sentimento universale ed avere la forma di un pathos. Si è detto in questo senso che l'arte in generale deve commuovere; ma se questo principio deve essere valido, domandiamoci in primo luogo da che cosa deve essere prodotta la commozione nell'arte. Commozione in generale è con-mozione come sentimento, e gli uomini, specialmente oggi, sono in parte facili a commuovere. Chi versa lagrime, semina lagrime che facilmente sgorgano. Ma nell'arte solo ciò che è in se stesso vero pathos deve commuovere.

ββ) Il pathos perciò né nel comico né nel tragico deve essere semplice stoltezza e mania soggettiva. Timone, in Shakespeare, p. es., è un misantropo tutto esteriore, i suoi amici lo hanno portato alla rovina, hanno sperperato le sue sostanze, e quando egli stesso ha bisogno di denaro, lo hanno abbandonato. Egli allora diviene un nemico appassionato degli uomini. Ciò è comprensibile ed è naturale, ma non è un pathos in sé legittimo. Ancor piú nel lavoro giovanile di Schiller, *Il Misantropo*, il medesimo odio è una bizzarria moderna. Infatti in tal caso questo misantropo è in piú una persona riflessiva, piena di senno ed estremamente nobile, generoso verso i suoi contadini, che ha liberato dalla servitú, e pieno d'amore per sua figlia, tanto bella quanto degna di essere amata. In modo analogo Quinzio Heimeran von Flamming, nel romanzo di Augusto La Fontaine, si tormenta con la mania delle razze umane, ecc. Ma soprattutto la poesia contemporanea si è spinta a fantasticherie e imposture smisurate, che dovrebbero fare effetto con la loro bizzarria, ma che non trovano eco in nessun animo sano, poiché in queste raffinatezze della riflessione su ciò che è il vero nell'uomo, si è volatizzato ogni autentico contenuto.

Viceversa, tutto ciò che si basa su dottrine, e sul con-

vincimento ed esame della loro verità, nella misura in cui questa conoscenza costituisce un bisogno fondamentale, non è per la rappresentazione artistica un mero pathos. Tali sono le conoscenze e le verità *scientifiche*. È infatti proprio della scienza un genere peculiare di cultura, molteplici sforzi ed una conoscenza varia della scienza determinata e del suo valore; ma l'interesse per questo tipo di studi non è una potenza motrice universale del petto umano, ma è limitata sempre ad un certo numero di individui. Egualmente difficile è trattare dottrine puramente *religiose*, se cioè devono essere svolte secondo il loro *contenuto* piú interno. Il contenuto universale della religione, la fede in Dio ecc., è sí interesse di ogni animo profondo, ma non tocca all'arte esplicare, rispetto a questa fede, i dogmi religiosi, né dare una visione speciale delle loro verità; e l'arte deve quindi guardarsi dall'avventurarsi in simili esplicazioni. Invece noi attribuiamo al petto umano ogni pathos, tutti i motivi di potenze etiche, che hanno interesse per l'agire. La religione riguarda piú la disposizione d'animo, il cielo del cuore, il conforto generale e l'elevazione dell'individuo in se stesso che il vero e proprio agire come tale. Infatti il divino della religione come *agire* sono l'etico e le potenze particolari dell'etico. Ma queste potenze, in confronto al puro cielo della religione, riguardano ciò che è mondano e propriamente umano. Presso gli antichi questo mondano nella sua essenzialità fu il contenuto degli dèi, che quindi anche in relazione all'agire potevano compiutamente rientrare nella rappresentazione di esso.

Se noi quindi vogliamo vedere quale sia l'ambito del pathos in questione, ci accorgiamo che ristretto è il numero di questi momenti sostanziali della volontà, e piccolo il loro ambito. Specialmente l'opera vuole e deve limitarsi ad una cerchia limitata di tali momenti, e noi udiamo e riudiamo i lamenti e le gioie, l'infelicità e la

felicità dell'amore, fama, onore, eroismo, amicizia, amor materno, filiale, coniugale, ecc. ecc.

γγ) Ma un simile pathos richiede essenzialmente *rappresentazione* e *descrizione*. Deve anzi essere un'anima in se stessa ricca quella che immette nel suo pathos la ricchezza del suo interno, non rimanendo solo concentrata ed intensiva, ma estrinsecandosi estensivamente ed elevandosi a forma sviluppata. Vi è molta differenza fra la concentrazione interna ed il dispiegarsi, e sotto questo riguardo sono anche diversissime le individualità etniche particolari. I popoli dotati di riflessione piú sviluppata sono piú eloquenti nell'esprimere le loro passioni. Gli antichi p. es. erano abituati ad esporre in tutta la sua profondità il pathos che anima gli individui, senza cadere in fredde riflessioni o in ciance. Anche i francesi sono sotto questo riguardo patetici, e la loro eloquenza a proposito delle passioni non è sempre un semplice magniloquio, come di solito crediamo noi tedeschi nella nostra riservatezza, apparendoci l'espressione multilaterale dei sentimenti come un torto fatto ai sentimenti stessi. Vi fu in tal senso in Germania un'epoca della poesia, in cui particolarmente gli animi giovanili, sazi della risciacquatura retorica francese, si diedero alla ricerca della naturalezza, giungendo fino ad esprimersi principalmente per interiezioni. Ma con i meri ah! ed oh!, con le imprecazioni dell'ira, il tuffarsi a capofitto nelle cose e lo strepitare non si risolve nulla. La forza di semplici esclamazioni è una cattiva forza ed è il modo di esprimersi di un'anima ancora rozza. Lo spirito individuale in cui si manifesta il pathos, deve essere uno spirito in sé ripieno, che sia in grado di espandersi e di esprimersi.

Anche Goethe e Schiller sotto questo riguardo formano un'evidente opposizione. Goethe è meno patetico di Schiller ed ha un modo di esprimersi piú intensivo;

specialmente nella lirica egli è piú contenuto; i suoi canti, come si addice al canto, fanno capire quel che vogliono dire, senza essere del tutto espliciti. Schiller ama invece sviluppare il suo pathos ampiamente, con grande chiarezza e slancio di espressione. In modo simile Claudius ha opposto (*Il messaggero di Wandsbeck*, vol. I, p. 153) Voltaire a Shakespeare, col dire che l'uno *è* quel che l'altro *pare*: "Mastro Arouet *dice*: io piango, ma Shakespeare *piange*." Ma l'arte si occupa proprio del dire e del parere, e non del reale essere naturale. Se Shakespeare *piangesse* solo, mentre Voltaire *pare* piangere, sarebbe egli un cattivo poeta.

Il pathos dunque, per essere in se stesso concreto, come richiede l'arte ideale, deve essere rappresentato come pathos di uno spirito ricco e totale. Questo ci porta al terzo lato dell'azione, alla considerazione piú circostanziata del *carattere*.

c) *Il carattere*

Siamo partiti dalle potenze *universali*, sostanziali dell'agire. Esse hanno bisogno, per effettuarsi e realizzarsi, dell'*individualità* umana, in cui appaiono come *pathos* che muove. Ma l'universale di quelle potenze deve in sé raccogliersi negli individui particolari a *totalità e singolarità*. Questa totalità è l'uomo nella sua spiritualità concreta e soggettività di questa, l'individualità umana totale come carattere. Gli dèi divengono pathos umano, e il pathos in una attività concreta è il carattere umano.

Il carattere perciò costituisce il vero e proprio centro della rappresentazione artistica ideale, in quanto unisce in sé i lati fin qui considerati, come momenti della propria totalità. Infatti l'idea come *ideale*, cioè formata per l'intuizione e la rappresentazione sensibili e nella sua effet-

tuazione agente e realizzantesi, è nella sua determinatezza *singolarità soggettiva* che si riferisce a se stessa. Ma la singolarità veramente *libera*, quale la esige l'ideale, deve mostrarsi non solo come universalità, ma altrettanto come particolarità concreta e come mediazione unificante e compenetrazione di questi due lati, che *per se* stessi sono come unità. Ciò costituisce la totalità del carattere, il cui ideale consiste nella ricca vigoria della soggettività che si raccoglie in sé.

Dobbiamo a questo riguardo considerare il carattere secondo tre lati:

primo, come individualità totale, come ricchezza del carattere in sé;

secondo, questa totalità deve apparire subito come particolarità ed il carattere perciò come *determinato*;

terzo, il carattere (come in sé uno) coincide con questa determinatezza (come con se stesso) nel suo soggettivo essere per sé e deve quindi realizzarsi come carattere in sé *saldo*.

Vogliamo ora discutere queste formulazioni astratte ed avvicinarle alla rappresentazione.

α) Il pathos, svolgendosi entro una individualità piena, non appare piú nella sua determinatezza come l'unico ed intero interesse della rappresentazione, ma diviene esso stesso solo *un lato*, se pure principale, del carattere agente. Infatti l'uomo non porta in sé come suo pathos un *unico* dio; ma l'animo dell'uomo è grande e vasto, ad un vero uomo appartengono molti dèi, ed egli racchiude nel suo cuore tutte le potenze che sono sparse nella cerchia degli dèi; tutto l'Olimpo è raccolto nel suo petto. In tal senso disse un antico: " Dalle tue passioni ti sei fatti gli dèi, o uomo." Ed in effetti quanto piú i greci si svilupparono, tanto piú dèi ebbero, ed i loro dèi piú antichi erano piú ottusi, non configurati ad individualità e determinatezza.

È in questa ricchezza dunque che il carattere deve mostrarsi. L'interesse che portiamo ad un carattere è proprio questo, che se pur in esso si palesa una simile totalità, tuttavia resta in questa pienezza se stesso, un soggetto in sé conchiuso. Se il carattere non è descritto in questa conchiusione e soggettività, ma dato in preda astrattamente ad *una* passione, esso appare fuori di sé o maniaco, debole e senza forza. Infatti la debolezza e l'impotenza degli individui consistono proprio nel fatto che il contenuto di quelle potenze eterne non appare in essi come il loro piú intimo Io, ma come predicati che ad essi, quale soggetto dei predicati, ineriscono.

In Omero p. es. ogni eroe è un intero ambito vivente di qualità e di tratti di carattere. Achille è l'eroe piú giovanile, ma alla sua forza giovanile non mancano le rimanenti qualità genuinamente umane, ed Omero ci rivela questa molteplicità nelle situazioni piú varie. Achille ama la madre Teti, piange Briseide quando gli è portata via, ed il suo onore offeso lo spinge alla lite con Agamennone, il che costituisce il punto di partenza di tutti gli ulteriori avvenimenti dell'Iliade. Egli è al contempo il piú fedele amico di Patroclo e di Antiloco, è il giovine piú fiorente, piú ardente, e piú veloce, coraggioso, ma pieno di rispetto per i vecchi; il fedele Fenice, il fidato servitore, si getta ai suoi piedi, ed egli al funerale di Patroclo mostra il massimo rispetto e la massima riverenza per il canuto Nestore. Ma del pari Achille si mostra irascibile, collerico, vendicativo e duramente crudele verso i nemici, come quando lega Ettore, dopo averlo ucciso, al suo carro e tre volte trascina di corsa il cadavere intorno alle mura di Troia; e tuttavia egli si intenerisce quando viene alla sua tenda il vecchio Priamo; pensa al proprio padre e tende al re in lagrime la mano che gli ha ucciso il figlio. Per Achille si può dire: ecco un uomo! La multilate-

ralità della nobile natura umana sviluppa l'intera propria ricchezza in quest'unico individuo. Lo stesso vale per gli altri caratteri omerici: Diomede, Odisseo, Aiace, Agamennone, Ettore, Andromaca; ognuno è un tutto, un mondo per sé, ognuno è un essere pieno, vivo e non soltanto la astrazione allegorica di alcuni isolati tratti di carattere. Quali scialbe e aride individualità, pur nella loro forza, sono invece [nei *Nibelunghi*] Sigfrido dalla pelle cornea, Hagen di Troy e lo stesso Volker, il menestrello.

Soltanto una simile multilateralità dà vivo interesse al carattere. Nello stesso tempo questa pienezza deve apparire come riunita in *un* soggetto e non come passatempo, vaneggiamento e pura eccitabilità multiforme; come avviene ad es. con i bambini che prendono tutto in mano e se ne interessano per un momento, ma sono senza carattere; il carattere invece deve penetrare negli aspetti piú diversi dell'animo umano, deve esserci dentro, deve farne riempire il suo Io, ma al contempo non vi si deve arenare, ma invece preservare in questa totalità di interessi, fini, qualità, tratti di carattere, la soggettività in sé raccolta e sostenuta.

Alla raffigurazione di *tali* caratteri totali è adatta piú di ogni altra la poesia epica, meno la poesia drammatica e quella lirica.

β) Ma l'arte non si può arrestare a questa totalità *come tale*. Noi abbiamo infatti a che fare con l'ideale nella sua determinatezza, dal che sorge l'ulteriore esigenza della *particolarità ed individualità* del carattere. Particolarmente l'*azione* nel suo conflitto e nella sua reazione esige la limitazione e determinatezza della figura. Per questo appunto gli eroi drammatici in gran parte sono in sé piú semplici che quelli epici. La piú stabile determinatezza nasce ora dal pathos particolare che diviene tratto di carattere essenziale e saliente e che conduce a fini, decisioni, azioni

determinate. Ma se la limitazione è di nuovo spinta fino al punto che un individuo è ridotto alla semplice forma in sé astratta di un pathos determinato, come amore, onore, ecc., ogni vitalità e soggettività vi va perduta e la rappresentazione diviene, per questo aspetto, come nei Francesi, spesso meschina e povera. Deve certo *un* lato principale, nella particolarità del carattere, apparire come dominante, ma all'interno della determinatezza devono essere salvaguardate l'intiera vitalità e pienezza, cosicché sia concesso all'individuo di volgersi a molti lati, di penetrare in varie situazioni e di espandere la ricchezza di un interno in sé sviluppato in estrinsecazione molteplice. Le figure tragiche di Sofocle sono dotate di tale vitalità, nonostante il pathos in sé semplice, ed esse possono essere comparate, nella loro plastica conchiusione, alle immagini della scultura. Infatti anche la scultura può esprimere, nonostante la determinatezza, una multilateralità del carattere. In opposizione alla passione erompente, che si getta con tutta la sua forza solo su *un* punto, essa manifesta certo nella sua quiete e nel suo silenzio l'energica neutralità che racchiude in sé in quiete tutte le potenze. Tuttavia questa imperturbata unità non si arresta ad un'astratta determinatezza, ma lascia presentire nella sua bellezza l'atto di nascita di tutto, come la possibilità immediata di passare alle situazioni piú diverse. Noi vediamo nelle autentiche figure della scultura una calma profondità che possiede in sé la facoltà di portare fuori di sé a realtà tutte le potenze. Ancor piú che dalla scultura, la molteplicità interna del carattere deve essere richiesta dalla pittura, dalla musica e dalla poesia, e i veri artisti l'hanno anche sempre realizzata. In *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, p. es., il pathos principale di Romeo è l'amore; pur tuttavia noi vediamo Romeo nei rapporti piú diversi, coi genitori, cogli amici, col suo paggio, in contese d'onore e in duello con Tebaldo, nel suo

rispetto e nella sua fiducia verso il monaco e, quasi sull'orlo della tomba, in conversazione con lo speziale, da cui compra il veleno mortale; in ogni caso pieno di dignità, nobiltà e profondo sentimento. Egualmente Giulietta comprende una totalità di rapporti, col padre, con la madre, la nutrice, il conte de Pari, il frate. Eppure ella è egualmente immersa in sé come in ognuna di queste situazioni, e tutto il suo carattere è compenetrato e sostenuto da *un* sentimento, la passione dell'amore, vasto e profondo come l'immenso mare, cosicché a giusta ragione può dire Giulietta: " Quanto piú do, tanto piú ho "; entrambe le cose, il donare e l'avere, sono infinite. Sebbene vi sia quindi solo *un* pathos che viene a manifestazione, questo non può non svilupparsi come ricchezza di sé in se stesso. Lo stesso accade nella lirica, dove pure il pathos non può divenire azione in rapporti concreti. Anche qui infatti esso deve mostrarsi come condizione interna di un animo pienamente sviluppato, che può volgersi a tutti i lati delle circostanze e situazioni. Una viva eloquenza, una fantasia che a tutto si lega, che porta il passato a presente, che sa utilizzare tutto l'ambiente esterno ad espressione simbolica dell'interno, che non teme profondi pensieri oggettivi, e che palesa nell'esporli uno spirito molto ricco e comprensivo, chiaro, degno, nobile, questa ricchezza del carattere che esprime il suo mondo interno, trova il suo giusto posto anche nella lirica. Certamente, considerandola dal punto di vista dell'intelletto, una simile multilateralità entro una determinatezza dominante può apparire inconseguente. Achille, p. es., nel suo nobile carattere eroico, la cui forza giovanile costituisce il tratto fondamentale della sua bellezza, è il cuore tenero nei riguardi del padre e dell'amico; come è allora possibile — ci si potrebbe chiedere — che trascini Ettore intorno alle mura, animato da crudele sete di vendetta? Con egual inconseguenza i personaggi

grossolani di Shakespeare sono quasi sempre spiritosi e pieni di umorismo geniale. Si può chiedere a questo punto: come possono individui cosí ricchi di spirito comportarsi con tanta goffaggine? In effetti l'intelletto tende a mettere in rilievo astrattamente solo *un* lato del carattere, foggiandolo a regola unica di tutto l'uomo. Quel che contrasta al dominio di questa unilateralità, appare all'intelletto come semplice inconseguenza; ma per la razionalità di ciò che è in sé totale e quindi vivente, proprio questa inconseguenza è il conseguente ed il giusto. Questo è infatti l'uomo: non solo portare in sé la contraddizione del molto, ma anche sostenerla e rimanervi a se stesso eguale e fedele.

γ) Il carattere deve quindi collegare la sua particolarità con la sua soggettività, deve essere una figura determinata ed avere in questa determinatezza la forza e la saldezza di *un* pathos che rimane a se stesso fedele. Se l'uomo non è in tal modo *uno* in sé, i diversi lati della molteplicità cadono in una reciproca disgiunzione priva di senso e di pensiero. Nell'arte l'infinito ed il divino della individualità è costituito proprio dall'essere in unità con sé. Per questo aspetto la saldezza e la fermezza offrono una determinazione importante per la raffigurazione ideale del carattere. Esse nascono, come già è stato accennato, dal fatto che l'universalità delle potenze si compenetra con la particolarità dell'individuo, ed in questa unione diviene soggettività e singolarità in sé unitaria e a se stessa riferentesi.

Ma in base a questa esigenza noi dobbiamo opporci a molti prodotti, specialmente dell'arte moderna.

Nel *Cid* di Corneille, p. es., la collisione fra amore ed onore gioca un ruolo brillante. Un simile pathos in se stesso differenziato può certo condurre a conflitti; ma se è collocato come contrasto interno entro il medesimo caratte-

re, ciò dà, sí, occasione ad una brillante retorica ed a monologhi pieni di effetti, ma la scissione dell'unico e medesimo animo, che è sbalzato dalla astrazione dell'amore in quella dell'onore e viceversa, è in contrasto con la salda fermezza ed unità del carattere.

Parimenti contraddice alla fermezza individuale il fatto che un personaggio principale, in cui si muove ed opera la potenza di un pathos, si lasci determinare e persuadere da una figura subordinata, cosí da poter anche far ricadere la colpa su altri; come p. es. in Racine, Fedra si lascia convincere da Enone. Un vero carattere agisce da sé e non permette ad un estraneo di influenzarlo o di prendere decisioni per lui. Ma se ha agito da sé, vuole anche avere su di sé la responsabilità del proprio atto e risponderne.

Un altro genere di mancanza di fermezza del carattere si è sviluppato, specialmente in recenti produzioni tedesche, in quella interna debolezza di sensibilità, che troppo a lungo ha dominato in Germania. Come esempio piú noto citiamo il Werther, un carattere decisamente morboso, che non ha la forza di elevarsi oltre l'egoismo del suo amore. Ciò che lo rende interessante sono la passione e bellezza del sentimento, l'affratellamento con la natura accanto alla raffinatezza e mollezza dell'animo. Questa debolezza ha poi preso, con l'immergersi sempre di piú nell'inconsistente soggettività della personalità, infinite altre forme. L'anima bella p. es. di Jacobi, nel suo *Woldemar*, rientra in questi casi. In questo romanzo abbiamo in massimo grado la falsa esaltazione della magnificenza del proprio animo, la lusinga, con cui l'eroe si illude, della propria virtú ed eccellenza. Si tratta di un'anima alta e divina, che si pone verso la realtà in un rapporto errato per tutti i lati e che si nasconde la sua debolezza, che non le permette di sopportare ed elaborare il conte-

nuto effettivo della realtà esistente, dietro la sua superiorità, in cui respinge tutto da sé come indegno di lei. Infatti una simile anima bella non è aperta neanche ai veri interessi etici ed ai solidi fini della vita, ma, chiusa nel proprio bozzolo, vive e si muove solo nelle sue personalissime elucubrazioni religiose e morali. A questo intimo entusiasmo per la propria smisurata eccellenza, di cui fa gran sfoggio dinanzi a sé, si aggiunge poi un'infinita suscettibilità nei riguardi di tutti gli altri che dovrebbero in ogni momento indovinare, comprendere, onorare questa bellezza solitaria; e se gli altri non vi riescono, tutto l'animo ne viene scosso fino in fondo ed infinitamente offeso. Allora vanno a farsi benedire da un momento all'altro tutta la umanità, tutta l'amicizia, tutto l'amore. Non potere sopportare la pedanteria e la cattiva educazione, i piccoli inconvenienti e contrattempi, su cui passa sopra senza esserne toccato un carattere forte e grande, supera ogni immaginazione, e proprio queste cose di minimo conto portano un animo simile alla massima disperazione. Tristezza, afflizione, cordoglio, cattivo umore, rammarico, accoramento, pena non hanno piú fine, e ne vien fuori un tormentare se stessi e gli altri con riflessioni continue, con uno spasimo perfino e una durezza e crudeltà dell'anima, in cui si svela pienamente tutta la miseria e debolezza di questa interiorità di anima bella. Per tale isolamento dell'animo non si può avere animo. È infatti proprio di un autentico carattere avere in sé la forza ed il coraggio di volere ed affrontare qualcosa di reale. L'interesse verso tali soggettività che rimangono sempre e solo in se stesse, è un interesse vuoto, per quanto esse nutrano l'idea di essere nature superiori piú pure, le quali quel divino che si nasconde cosí bene nelle piú intime pieghe, lo ricreano in se stesse e lo lasciano vedere in *negligé*.

Questa mancanza di una sostanziale consistenza interna del carattere si è anche, per un altro verso, sviluppata cosí, che quelle strane superiori magnificenze dell'animo sono state ipostatizzate alla rovescia e sono state concepite come potenze autonome. Rientrano in questo ambito il magico, il magnetico, i demoniaco, l'aristocratica fantomaticità della chiaroveggenza medianica, la malattia del sonnambulismo ecc. L'individuo che dovrebbe essere vivo, nei riguardi di queste potenze oscure è posto in rapporto con qualcosa che da un lato è in lui stesso, dall'altro è un al di là estraneo del suo interno, il quale è da esso determinato e retto. Vi deve essere in questi poteri sconosciuti una indecifrabile verità dell'orrore che non si lascia cogliere ed apprendere. Ma dal regno dell'arte vanno appunto bandite le potenze oscure, poiché in essa non vi è nulla di oscuro, ma tutto è chiaro e perspicuo, mentre con quel genere di visioni non si fa parlare che la malattia dello spirito e la poesia viene a trovarsi nel nebuloso, nel vano e nel vacuo, di cui ci han dato esempi Hoffmann ed Enrico von Kleist col suo *Principe di Homburg*. Il vero carattere ideale ha a suo pathos e contenuto non il mondo dell'al di là e degli spettri, ma interessi reali, in cui esso è presso sé. Nella odierna poesia, particolarmente la chiaroveggenza è divenuta triviale e ordinaria; nel *Guglielmo Tell* di Schiller invece, quando il vecchio Attinghausen predice nel momento della morte il destino della patria, questa profezia è collocata al suo giusto posto. È sempre mal fatto però dover scambiare la sanità del carattere con la malattia dello spirito, per produrre collisioni e suscitare interessi; perciò anche la follia va usata con grande precauzione.

A queste storture, che si contrappongono all'unità ed alla fermezza del carattere, possiamo anche aggiungere il principio dell'ironia moderna. Questa falsa teoria ha indotto i

poeti ad introdurre una diversità nei caratteri, che non conclude ad un'unità, cosicché ogni carattere si distrugge come tale. Se un individuo si presenta anche dapprima in una determinatezza, proprio questa deve di colpo passare nel suo contrario, ed il carattere non deve manifestare perciò che la nullità del determinato di se stesso. E ciò venne assunto dall'ironia come la vera e propria altezza dell'arte, non dovendo lo spettatore essere preso da un interesse in sé affermativo, ma stare, come fa l'ironia stessa, al disopra di tutto. E si son voluti interpretare cosí anche i caratteri shakespeariani. Si dice p. es. che Lady Macbeth è una sposa amorosa di animo dolce, sebbene non solo pensi all'assassinio, ma lo compia. Shakespeare però si contraddistingue proprio per la risolutezza e la fermezza dei suoi caratteri, perfino nella semplicemente formale grandezza e costanza nel male. Amleto è, sí, indeciso, ma dubita non su ciò che deve compiere, ma sul *come* compierlo. Ma ora vogliono rendere spettrali anche i caratteri di Shakespeare e credono che la nullità e pochezza espresse nel tentennare e mutare, che queste sciocchezze possano interessare per sé. Ma l'ideale consiste nel fatto che l'idea è *reale*, ed a questa realtà appartiene l'uomo come soggetto e quindi come un uno in sé saldo.

Questo può qui bastare nei riguardi dell'individualità dotata di carattere, nell'arte. La cosa principale è un pathos essenziale in sé determinato, in un petto ricco, pieno, il cui interno mondo individuale compenetra il pathos in guisa che venga rappresentata questa compenetrazione e non solo il pathos come tale. Egualmente però, il pathos non deve in se stesso distruggersi nel petto dell'uomo, mostrandosi cosí inessenziale e di nessun valore.

Per quel che riguarda la determinatezza dell'ideale abbiamo considerato *in primo luogo*, in generale, per qual motivo ed in qual modo debba esso assumere la forma della particolarizzazione. Abbiamo *in secondo luogo* trovato che l'ideale deve essere in sé mosso, procedendo quindi in se stesso al contrasto, la cui totalità si è manifestata come azione. Ma con l'azione l'ideale passa nel mondo esterno, per cui ci chiediamo *in terzo luogo* come vada configurato in modo artistico questo ultimo lato della realtà concreta. Infatti l'ideale è l'idea identificata con la sua *realtà*. Fin qui noi abbiamo seguito questa realtà soltanto fino all'individualità umana ed al suo carattere. Ma l'uomo ha anche una concreta esistenza *esterna*, da cui egli esce, sí, per riunirsi in sé come soggetto, ma in questa unità soggettiva con sé rimane egualmente riferito alla esteriorità. Dell'esistenza reale dell'uomo fa parte un mondo circostante, quale è il tempio per la statua del dio. Questo è il motivo per cui dobbiamo ora menzionare anche i diversi fili che annodano l'ideale all'esteriorità, attraversandola.

Con questo entriamo in un campo quasi sterminato di rapporti e complicazioni con ciò che è esteriore e relativo. Infatti in primo luogo si presenta la natura esterna, la località, il tempo, il clima, e già a questo riguardo ad ogni passo si manifesta un quadro nuovo e sempre determinato. Inoltre l'uomo si serve della natura esterna per i suoi bisogni e fini; ed in esame devono essere presi il modo come se ne serve, l'abilità nell'inventare e fabbricare gli utensili e le abitazioni, le armi, le seggiole, i veicoli, il modo di preparare il cibo, tutto il vasto regno delle comodità, del lusso, ecc. In piú, l'uomo vive in una concreta realtà di rapporti spirituali, che egualmente si danno tutti una

esistenza esterna, cosicché anche i diversi modi di comandare e dell'ubbidire, della organizzazione familiare, della parentela, del possesso, della vita di campagna e di città, del culto religioso, della condotta della guerra, delle condizioni civili e politiche, dell'organizzazione sociale, e insomma l'intera varietà dei costumi e degli usi in tutte le azioni e situazioni fanno parte del circostante mondo reale dell'esistenza umana.

L'ideale penetra immediatamente, rispetto a tutti questi rapporti, nella comune realtà esteriore, nel quotidiano della realtà e quindi nella prosa comune della vita. Per questo, quando si tien ferma la nebulosa rappresentazione di ciò che è ideale nei tempi moderni, può sembrare che l'arte debba tagliare ogni legame con questo mondo del relativo, perché il lato della esteriorità sarebbe quel che è completamente indifferente, anzi, in confronto allo spirito ed alla sua interiorità, sarebbe di poco conto ed indegno. In tal senso l'arte è considerata come potenza spirituale che ci deve elevare oltre l'intera sfera dei bisogni, della necessità e della dipendenza, dispensandoci dalle acute ingegnosità che l'uomo suole profondere in questo campo. Infatti, in massima parte questo sarebbe composto di pure convenzionalità e, per i suoi legami con tempo, luogo ed abitudine, di semplici accidentalità che l'arte dovrebbe disdegnare di accogliere in sé. Questa apparente idealità è però per un verso non solo un'aristocratica astrazione di una soggettività moderna, a cui manca il coraggio di affrontare l'esteriorità, mentre per l'altro verso una specie di violenza che il soggetto si fa, per porsi da sé oltre questa sfera, se non ne è già tratto fuori in sé e per sé dalla nascita, dalla condizione sociale, e dalla situazione. Come mezzo per porsi oltre non rimane però allora che il ritrarsi nel mondo interno dei sentimenti, da cui l'individuo non esce; ed egli, vivendo in questa irrealtà, si ritiene ora su-

premamente saggio, si limita a guardare con nostalgia al cielo e crede di conseguenza di poter disprezzare ogni essere terreno. Ma l'ideale autentico non si arresta all'indeterminato ed a ciò che è soltanto interiore, bensí deve invece pervenire nella sua totalità fino all'intuibilità determinata dell'esterno in tutti i suoi lati. Ed infatti l'uomo, questo centro pieno dell'ideale, *vive*, è essenzialmente qui ed ora, è un presente, è un'infinità individuale, ed è propria della vita l'opposizione con l'esterna natura circostante, e quindi una connessione con essa ed una attività in essa. Questa attività, dovendo essere colta dall'arte non solo come tale ma anche nella sua apparenza determinata, deve venire a esistenza con ed entro tale materiale.

Come ora l'uomo è in se stesso una totalità soggettiva, per cui si isola di fronte a ciò che gli è esteriore, cosí anche il mondo esterno è un tutto in sé conseguentemente connesso e conchiuso. In questa chiusura, entrambi i mondi si trovano tuttavia in una relazione essenziale, e solo nella loro connessione formano la realtà concreta, la cui rappresentazione costituisce il contenuto dell'ideale. Sorge allora la domanda su menzionata, in che forma e figura possa essere in maniera ideale manifestato dall'arte l'esteriore entro tale totalità.

Anche a questo proposito noi dobbiamo distinguere nell'opera d'arte tre lati.

In primo luogo, l'esteriorità interamente astratta come tale, spazialità, forma, tempo, colore, che ha per sé bisogno di una forma artistica.

In secondo luogo, l'esterno nella sua realtà concreta, quale l'abbiamo descritta; ed esso richiede nell'opera d'arte un accordo con la soggettività dell'interno umano collocato in tale ambiente.

In terzo luogo, l'opera d'arte per il godimento dell'intuizione: per un pubblico che esige di ritrovare nel-

l'oggetto artistico se stesso, secondo il proprio vero credere, sentire, rappresentare, e che esige di trovarsi in accordo con gli oggetti rappresentati.

1. *L'esteriorità astratta come tale*

L'ideale, nella misura in cui dalla sua semplice essenzialità è tratto nella esistenza esterna, acquista subito un doppio modo di realtà. Da un lato cioè l'opera d'arte dà al contenuto dell'ideale in generale la forma concreta della realtà, rappresentandolo come condizione determinata, situazione particolare, carattere, avvenimento, azione, e ciò appunto sotto la forma dell'esistenza al contempo esteriore; dall'altro l'arte trasferisce questa apparenza già in sé totale in un determinato materiale *sensibile*, creando in tal modo un nuovo mondo, il mondo dell'arte, che è anche visibile all'occhio e percepibile all'orecchio. In tutti e due i casi essa arriva fino ai punti estremi dell'esteriorità, nei quali l'unità in sé totale dell'ideale non è piú in grado di trasparire secondo la propria concreta spiritualità. A questo proposito l'opera d'arte ha anche un doppio lato esterno, che rimane un'esteriorità come tale, e può cosí ricevere nei riguardi della sua configurazione solo un'unità esteriore. Ritorna qui lo stesso rapporto che abbiamo avuto occasione di considerare a proposito del bello naturale, cosí come sono ancora le medesime determinazioni a farsi valere, questa volta però sul terreno dell'arte. Da una parte infatti il modo di conformazione dell'esteriore è quello della regolarità, simmetria e conformità a leggi, dall'altra è l'unità come semplicità e purezza del materiale sensibile, che l'arte prende ad elemento esterno per l'esistenza delle sue produzioni.

a) *La regolarità, la simmetria, l'armonia*

Per quel che riguarda in primo luogo la *regolarità* e la *simmetria*, queste non possono esaurire in nessun modo, in quanto semplice unità dell'intelletto priva di vita, la natura dell'opera d'arte neanche rispetto al suo lato esteriore, ma hanno la loro collocazione solo in ciò che in sé è senza vita, il tempo, la figurazione spaziale, ecc. In questo elemento, simmetria e regolarità si presentano, anche in ciò che è piú esteriore, come il segno della padronanza e della ponderazione. Noi perciò le vediamo valere nelle opere d'arte in due maniere. Fissate nella loro astrattezza, distruggono la vitalità; l'opera d'arte ideale deve quindi elevarsi oltre il puro simmetrico anche in ciò che è esteriore. Per questi rispetti tuttavia il regolare non è del tutto eliminato, p. es. nelle melodie musicali, ma è solo abbassato a far da base. D'altro canto, però, questo dar misura e regola a ciò che ne è senza, è l'unica determinazione fondamentale che certe arti possono accogliere riguardo al materiale della loro manifestazione. In tal caso la regolarità è ciò che è unicamente ideale nell'arte.

La sua applicazione fondamentale si trova, per questo lato, nell'architettura, poiché l'opera d'arte architettonica ha come fine di dar forma artistica all'ambiente esterno, in se stesso inorganico, dello spirito. Nell'architettura dominanti sono quindi il rettilineo, il rettangolare, il circolare, l'eguaglianza delle colonne, delle finestre, degli archi, dei pilastri, delle volte. L'opera d'arte architettonica infatti non è semplicemente fine a se stessa, ma è un'esteriorità per un altro, a cui serve di ornamento, di locale ecc. Un edificio suppone la statua del dio o una raccolta di persone che vi prendono dimora. Tale opera d'arte non deve quindi per sé attirare essenzialmente l'attenzione. Sotto questo rapporto il regolare ed il simmetrico sono

perfettamente rispondenti come legge generale della forma esterna, poiché facilmente l'intelletto abbraccia una forma del tutto regolare, senza bisogno di occuparsene a lungo. Naturalmente qui non si parla della relazione simbolica che le forme architettoniche vengono poi ad assumere in rapporto al contenuto spirituale, di cui esse sono il recinto o il locale esterno. Lo stesso vale per quel determinato modo di arte del giardinaggio, che può essere considerato come un'applicazione modificata di forme architettoniche alla natura reale. Nei giardini come negli edifici è l'uomo la cosa principale. Vi è certo anche una diversa arte del giardinaggio, che ha a sua legge la varietà con la sua assenza di regole; ma la regolarità è da preferire. Infatti i labirinti complicati e i boschetti con il loro continuo alternarsi di tortuosi intrecci, i ponti su acque stagnanti, l'apparire inatteso di cappelle gotiche, di templi, di chioschi cinesi, di eremitaggi, urne funerarie, pire, poggi, statue, con tutte le loro pretese di autonomia stancano ben presto e, quando si guardano per la seconda volta, suscitano subito un senso di tedio. Ben diversa è la cosa per i paesaggi reali e la loro bellezza, che non esistono per l'uso ed il diletto, e a cui è concesso di presentarsi per se stessi come oggetto di contemplazione e di godimento. La regolarità nei giardini non deve invece cogliere di sorpresa, ma nell'ambiente esterno della natura lascia apparire, come è giusto, l'uomo come il personaggio principale.

La regolarità e la simmetria si trovano pure nella pittura, nell'ordine che si dà al tutto, nel raggruppamento delle figure, nell'atteggiamento, nel movimento, nel panneggio, ecc. Ma potendo nella pittura la vitalità spirituale compenetrare l'apparenza esterna in modo molto piú profondo che nell'architettura, solo un ristretto spazio resta per l'unità astratta del simmetrico, per cui noi troviamo la rigida eguaglianza e la sua regola principal-

mente solo agli inizi dell'arte, mentre piú tardi il tipo fondamentale è offerto dalle piú libere linee che si avvicinano alla forma dell'organico.

Al contrario, nella musica e nella poesia la regolarità e la simmetria divengono ancora una volta determinazioni importanti. Queste arti posseggono nella durata dei suoni un lato di pura esteriorità come tale, che non può assumere nessuna altra configurazione piú concreta. Quel che nello spazio è contiguo, può comodamente essere colto con un solo sguardo; ma nel tempo un momento è già sparito quando appare l'altro, ed i momenti temporali si estendono all'infinito in questo alternarsi di sparire e tornare. Questa indeterminatezza deve ricevere forma dalla regolarità della battuta, che produce una determinatezza ed una ripetizione uniforme, e cosí pon freno al progredire all'infinito. Vi è nella battuta musicale un potere magico, a cui possiamo tanto poco sottrarci che spesso, nell'ascoltar musica, battiamo inconsapevolmente il tempo. Infatti questo ritorno di intervalli eguali secondo una regola determinata non appartiene oggettivamente ai suoni ed alla loro durata. Al suono come tale ed al tempo è indifferente l'essere divisi e ripetuti in questa maniera regolare. La battuta appare quindi come qualcosa fatto puramente dal soggetto, cosicché nell'ascoltarla abbiamo la certezza immediata di avere in questa regolazione del tempo solo qualcosa di soggettivo, o meglio il fondamento della pura eguaglianza con sé, che il soggetto ha in se stesso come unità ed eguaglianza con sé e la loro ricorrenza in ogni diversità e nella piú varia molteplicità. Per questo la battuta risuona nel piú profondo dell'anima e ci tocca in questa peculiare soggettività, innanzi tutto astrattamente identica con se stessa. Per questo aspetto quel che ci parla nei suoni non è il contenuto spirituale, né l'anima concreta del sentimento; egualmente non è il suono come

tale che ci commuove nel piú profondo intimo, ma è questa unità astratta, collocata nel tempo dal soggetto, a trovare risonanza nell'eguale unità del soggetto. La stessa cosa vale per il metro e la rima nella poesia. Anche qui la regolarità e la simmetria costituiscono la regola ordinatrice e sono del tutto necessarie a questo lato esterno. L'elemento sensibile viene con ciò tratto fuori dalla sua sfera sensibile e mostra già in se stesso che qui si tratta di qualcosa di diverso dall'espressione della coscienza comune, che si comporta con indifferenza e arbitrariamente verso la durata dei suoni.

La medesima regolarità, quantunque non cosí saldamente determinata, procede ora anche oltre e si mescola, sebbene in modo esteriore, nel contenuto vivente vero e proprio. In un'opera epica e in un dramma, p. es., che hanno le loro divisioni determinate, canti, atti, ecc., si tratta di dare a queste parti una ampiezza pressocché eguale; lo stesso deve avvenire, nei quadri, per i singoli gruppi, dove tuttavia non deve però trasparire né una costrizione nei riguardi del contenuto essenziale, né un rilevante predominio di ciò che è solo regolare.

La regolarità e la simmetria come unità e determinatezza astratte di ciò che è in se stesso l'esteriore sia nello spazio che nel tempo, danno ordine solo a ciò che è quantitativo, alla determinatezza di grandezza. Ciò che non appartiene piú a questa esteriorità come suo elemento proprio, respinge quindi il dominio dei rapporti puramente quantitativi e viene determinato da rapporti piú profondi e dalla loro unità. Quanto piú dunque l'arte si stacca dall'esteriorità come tale, tanto meno lascia governare dalla regolarità i suoi modi di configurare, assegnando ad essa solo un ambito limitato e subordinato.

È anche a questo punto che dobbiamo ancora una volta accennare, come si è fatto per la simmetria, all'*armonia*.

Questa non si riferisce piú al puro quantitativo, ma a differenze essenzialmente *qualitative*, che non devono permanere come pure opposizioni reciproche, ma devono essere armonizzate. Nella musica, p. es., il rapporto della "tonica" con la "mediante" e la "dominante" non è semplicemente quantitativo, ma si tratta di suoni *essenzialmente* diversi, che concorrono al contempo in un'unità, evitando di far sentire la loro determinatezza come stridente contraddizione ed opposizione. Le dissonanze invece abbisognano di una risoluzione. Lo stesso avviene per l'armonia dei colori, nei cui riguardi l'arte egualmente richiede che non si presentino in un quadro né come variopinta e arbitraria confusione né come opposizioni semplicemente dissolte, ma che siano mediati nell'accordo di una impressione totale ed unitaria. All'armonia appartiene, piú circostanziatamente, una totalità di differenze che fanno tutte parte, secondo la natura della cosa, di una cerchia determinata; il colore p. es. ha un ambito determinato di colori come colori cosiddetti cardinali, che discendono dal concetto fondamentale di colore in genere e non sono una mescolanza accidentale. Una simile totalità nel suo accordo costituisce l'armonico. In un quadro p. es. deve essere presente sia la totalità dei colori fondamentali, giallo, blu, verde e rosso, sia la loro armonia, e gli antichi pittori hanno appunto inconsciamente aspirato a questa perfezione e ne hanno seguito la legge. Ora, l'armonia, incominciando a sottrarsi alla semplice esteriorità della determinatezza, diviene con ciò anche capace di accogliere in sé e di esprimere un piú vasto contenuto spirituale. Ed infatti gli antichi pittori hanno dato ai panneggi dei personaggi principali i colori fondamentali nella loro purezza, mentre alle figure secondarie sono stati assegnati colori misti. Maria p. es. porta quasi sempre un mantello blu, perché la

quiete rasserenante del blu corrisponde alla calma ed alla dolcezza interne; piú raramente ella ha una veste di un rosso vivo.

b) *L'unità del materiale sensibile*

Il secondo aspetto della esteriorità riguarda, come abbiamo visto, il *materiale sensibile* come tale, di cui si serve l'arte per le sue manifestazioni. Qui l'unità consiste nella determinatezza semplice e nell'eguaglianza del materiale in sé, che non deve deviare verso la diversità indeterminata e la semplice mescolanza, l'impurità in generale. Anche questa determinazione si riferisce solo a ciò che è spaziale, la purezza dei contorni, p. es., il rigore nelle linee rette, nei cerchi, ecc., come alla determinatezza fissa del tempo, p. es. la fissità esatta della battuta; infine alla purezza dei suoni e dei colori determinati. I colori p. es. nella pittura non devono essere impuri o grigi, ma devono essere chiari, determinati e semplici in sé. La loro pura semplicità costituisce, per questo lato sensibile, la bellezza dei colori, e sotto questo rapporto i piú semplici sono i piú efficaci: il giallo puro, p. es., che non va verso il verde; il rosso che non dà nel blu o nel giallo, ecc. Certamente è difficile mantenere al contempo in armonia i colori che sono in questa fissa semplicità. Ma questi colori in sé semplici costituiscono la base che non deve essere totalmente obliterata, e, quantunque non possano evitarsi delle mescolanze, tuttavia i colori devono apparire non come un torbido miscuglio, ma chiari e semplici in sé, ché altrimenti dalla chiarezza luminosa dei colori non viene fuori che qualcosa di sporco. La stessa richiesta va avanzata nei riguardi dei suoni. In una corda di metallo o di budello, p. es., è la vibrazione di questo materiale a produrre il suono, e piú precisamente la vibrazione di una corda di una

determinata tensione e lunghezza; se questa tensione si allenta oppure non si tocca la lunghezza giusta, il suono non è piú questa determinatezza semplice in sé e suona falso, in quanto propende verso altri suoni. Accade la stessa cosa quando, al posto di quelle pure vibrazioni, vi si aggiunge all'udito uno stridio ed uno sfregare meccanici, quasi un rumore frammisto al suono come tale. Egualmente il suono della voce umana deve uscire dalla gola e dal petto libero e puro, senza sussurri da parte dell'organo o senza che si avverta il disturbo di un qualsiasi ostacolo non superato, come avviene invece per i suoni rochi. Questa chiarezza e purezza, libera da ogni mescolanza estranea, è nella sua salda e ferma determinatezza, sotto questo riguardo semplicemente sensibile, la bellezza del suono, con cui questo si distingue dal fruscio, dallo stridio, ecc. Si può dire la stessa cosa della lingua, soprattutto delle vocali. Per es. una lingua che possegga pure e determinate le vocali a, e, i, o, u, è, come quella italiana, eufonica e cantabile. I dittonghi invece hanno già sempre un suono misto. Nella scrittura, i suoni sono ricondotti a pochi segni sempre eguali ed appaiono nella loro determinatezza semplice; ma nella lingua parlata questa determinatezza troppo spesso viene a sparire, cosicché specialmente i dialetti, come quelli della Germania del Sud, della Svevia e della Svizzera, posseggono suoni che, nella loro mescolanza, non si possono neanche scrivere. Ma ciò non è allora mancanza della lingua scritta, bensí dipende solo dalla pesantezza spirituale di quella popolazione.

Basta per ora su questo lato esteriore dell'opera d'arte, il quale come semplice esteriorità può avere solo un'unità esteriore ed astratta.

La successiva determinazione ci presenta l'*individualità spirituale concreta* dell'ideale, la quale entra nell'esteriorità per manifestarvi*si*, cosicché l'esteriore deve dunque

essere compenetrato da questa interiorità e totalità, che quella individualità è chiamata ad esprimere. A tal fine la regolarità, la simmetria e l'armonia pure, oppure la determinatezza semplice del materiale sensibile non possono piú bastare. Questo ci porta a parlare del secondo lato della determinatezza esteriore dell'ideale.

2. *L'accordo fra l'ideale concreto e la sua realtà esteriore*

La legge generale che possiamo far valere a questo riguardo è che l'uomo deve sentirsi completamente a suo agio nel mondo che lo circonda e l'individualità deve apparire assuefatta alla natura ed a tutti i rapporti esterni, e quindi libera. In tal modo entrambi i lati, la totalità soggettiva interna del carattere e delle sue condizioni ed azione e quella oggettiva della esistenza esterna, non restano reciprocamente indifferenti ed eterogenei, ma mostrano di concordare e di appartenersi reciprocamente. Infatti l'oggettività esterna, in quanto è la realtà dell'*ideale*, deve rinunciare alla propria semplice autonomia ed intrattabilità oggettiva, per mostrarsi in identità con ciò di cui costituisce l'esistenza esterna.

Noi dobbiamo a questo riguardo stabilire tre diversi punti di vista per tale accordo.

In primo luogo, l'unità di entrambi può rimanere un semplice *in sé* ed apparire solo come un segreto legame interno, con cui l'uomo è legato al suo ambiente esterno.

In secondo luogo, tuttavia, poiché la *spiritualità* concreta e la sua individualità offrono il punto di partenza ed il contenuto essenziale dell'ideale, l'accordo con l'esistenza esterna deve anche palesarsi come proveniente dall'attività *umana* e come *prodotta* da questa.

In terzo luogo, infine, questo mondo prodotto dallo

spirito umano è a sua volta una totalità, che nella sua esistenza per sé forma una oggettività con cui gli individui che si muovono su questo terreno devono stare in connessione essenziale.

a) *L'unità, semplicemente in sé, fra soggettività e natura*

Riguardo al primo punto, possiamo partire dal fatto che l'ambiente dell'ideale, non apparendo qui ancora come posto dall'attività umana, è ciò che è in generale esterno all'uomo, è la *natura esterna*. Bisogna allora parlare in primo luogo della sua raffigurazione nell'opera d'arte ideale.

Anche qui possiamo sottolineare tre lati.

α) Primieramente la natura esterna, non appena compare nella sua forma esterna, è una realtà configurata in tutte le direzioni in modo *determinato*. Se a questa realtà deve ora effettivamente venir garantito quel diritto che le spetta di esigere rispetto alla propria raffigurazione, essa deve venir colta in piena fedeltà naturistica. Abbiamo però già visto quali differenze vanno rispettate fra natura immediata ed arte. Ma è in generale insito proprio nel carattere dei grandi maestri che essi siano, anche in rapporto all'ambiente naturale esterno, fedeli, veri e compiutamente determinati. La natura infatti non è solo terra e cielo, e l'uomo non aleggia nell'aria, ma sente ed agisce in una località determinata, formata da ruscelli, fiumi, mari, colline, montagne, pianure, boschi, burroni, ecc. Omero, p. es., benché non ci dia certo descrizioni moderne della natura, è tuttavia cosí fedele nelle sue annotazioni ed indicazioni e ci dà una visione cosí esatta dello Scamandro, del Simoenta, delle coste, delle insenature, che ancora oggi troviamo corrispondente la

descrizione di questi luoghi con la loro realtà geografica. Invece le tristi canzoni dei cantastorie sono, come per i caratteri, anche a tale riguardo fruste, vuote e del tutto vaghe. Anche i Maestri Cantori, nel portare in versi le storie dell'Antico Testamento e nel localizzare l'azione p. es. a Gerusalemme, non danno altro che il nome. Nel *Libro degli Eroi* succede lo stesso; Otnit cavalca fra gli abeti, lotta con il drago, e ciò avviene senza indicazione alcuna dell'ambiente umano, della località, ecc., cosicché a questo riguardo nulla è dato alla nostra intuizione. Anche nei *Nibelunghi* le cose non vanno diversamente; noi udiamo sí parlare di Worms, del Reno, del Danubio, ma anche qui si rimane nell'indeterminato e nell'arido. Ma proprio la perfetta determinatezza costituisce il lato della singolarità e realtà, che altrimenti è solo un'astrazione in contraddizione con il suo concetto di realtà esterna.

β) A questa richiesta determinatezza e fedeltà si lega ora immediatamente una certa ricchezza di particolari, con cui noi acquistiamo un'immagine, un'intuizione anche di questo lato esterno. Certamente vi è una differenza essenziale fra le varie arti a seconda dell'elemento in cui si esprimono. Non rientra nella scultura, data la quiete e l'universalità delle sue forme, la circostanzialità e la particolarità dell'esterno, e la scultura usa l'esterno non come localizzazione ed ambiente, ma come panneggiamento, acconciatura dei capelli, armi, sedie, ecc. Molte figure della scultura antica sono tuttavia distinguibili in modo piú preciso solo per quel che è convenzionale nei panneggi, nella pettinatura e per altri segni di tal genere. Ma questo convenzionale non rientra in quest'ambito, poiché non è da attribuire al naturale come tale, anzi esso elimina in tali oggetti il lato dell'accidentalità ed è il modo come questi acquistano un carattere duraturo e piú generale. Al punto opposto si colloca la lirica che in prevalenza mani-

festa solo l'animo interno e quindi non ha bisogno di portare l'esterno, quando lo accoglie, ad una intuibilità cosí determinata. Invece la poesia epica racconta *ciò che* esiste, *come* e *dove* i fatti si svolgono, ed ha quindi bisogno fra tutti i generi poetici della piú vasta determinatezza della localizzazione esteriore. Parimenti la pittura, per sua natura, si inoltra, a questo riguardo, nel particolare piú di ogni altra arte. Ma in nessuna arte questa determinatezza deve sviarsi fino alla prosa della naturalità reale e della sua riproduzione immediata, né superare in interesse e importanza la ricchezza dei particolari dedicati alla raffigurazione del lato spirituale degli individui e degli eventi. In generale essa non deve rendersi per sé autonoma, perché l'esterno deve qui venire ad apparenza solo in connessione con l'interno.

γ) È questo il punto che qui va sottolineato. Due sono i lati, come abbiamo visto, perché un individuo si presenti come reale: egli stesso nella sua soggettività, ed il suo ambiente esterno. Perché l'esteriorità appaia ora come la *sua*, è necessario che fra l'uno e l'altro lato domini un accordo essenziale, che può essere piú o meno intimo ed in cui giocano indubbiamente molti elementi accidentali, senza tuttavia che l'identica base debba venir meno. In tutta la tendenza spirituale degli eroi epici, p.es., nel loro modo di vita, nella loro disposizione d'animo, nel loro sentire e operare deve percepirsi una segreta armonia, un risuonare dell'uno e dell'altro lato, che li riunisca in un tutto. L'arabo, p. es., è uno con la sua natura e va compreso solo in relazione con il suo cielo, le sue stelle, i suoi torridi deserti, le sue tende, i suoi cavalli. Infatti egli è a suo agio solo in questo clima, sotto questo pezzo di cielo, in questi luoghi. Egualmente, gli eroi di Ossian (secondo l'elaborazione o invenzione moderna di Macpherson) sono sí massimamente soggettivi ed intimi, ma nella loro tristezza e

melanconia appaiono sempre legati alle loro lande, fra i cui cardi fischia il vento, alle loro nubi, nebbie, colline e buie caverne. La fisionomia di tutta questa località ci fa perfettamente capire l'intimo delle figure che si muovono su questo terreno con la loro mestizia, la loro tristezza, i loro dolori, le loro battaglie, i loro fantasmi, perché in questo ambiente e solo in esso essi sono a loro agio.

Per questo aspetto possiamo fare per la prima volta l'osservazione che la materia storica possiede il grande vantaggio di aver in sé, svolto immediatamente, e fino ai dettagli, questo accordo fra il lato soggettivo e quello oggettivo, come abbiamo visto negli esempi su citati. A priori questa armonia difficilmente può essere tratta dalla fantasia, e tuttavia noi dobbiamo avvertirla sempre, anche se essa non si lascia sviluppare in modo conforme al concetto nella maggior parte di un argomento. Certo, siamo soliti stimare di piú una libera produzione dell'immaginazione che l'elaborazione di una materia già esistente, ma la fantasia non può aver la pretesa di dare l'accordo richiesto in modo cosí stabile e determinato quale già esiste nella esistenza reale, in cui i tratti nazionali derivano da questa armonia stessa.

Questo sarebbe il principio generale dell'unità, che è semplicemente in sé, della soggettività con la sua natura esterna.

b) *L'unità prodotta dall'attività umana*

Un *secondo* genere di accordo non si arresta a questo semplice in sé, ma viene esplicitamente prodotto dall'attività ed abilità umana, in quanto l'uomo volge a suo uso le cose esterne e si pone con esse in armonia per mezzo del soddisfacimento di sé che ne ha. Di contro a quella prima concordanza che riguarda semplicemente ciò che è *piú*

generale, questo lato si riferisce al *particolare*, ai bisogni particolari ed al loro soddisfacimento mediante l'uso particolare degli oggetti naturali. Questa cerchia dei bisogni e del loro soddisfacimento è della piú infinita varietà, ma le cose naturali sono ancor piú infinitamente molteplici e raggiungono una maggiore semplicità solo in quanto l'uomo vi immette le sue determinazioni spirituali e compenetra della sua volontà il mondo esterno. Egli umanizza cosí il suo ambiente, mostrando come esso sia in grado di servire al suo soddisfacimento e non sappia far valere contro di lui nessuna forza di autonomia. Solo per mezzo della effettuazione di questa attività egli non piú soltanto in generale, ma anche in particolare e nel singolo è per se stesso reale ed a suo agio nel proprio ambiente.

Ora, il pensiero fondamentale che in rapporto all'arte va fatto valere per tutta questa sfera, sta in breve in quel che segue. L'uomo, in relazione ai lati particolari e finiti dei suoi bisogni, desideri e fini, si trova con la natura esterna non solo *in generale* in rapporto, ma piú precisamente in un rapporto di *dipendenza*. Questa relatività e mancanza di libertà contrasta con l'ideale, e l'uomo, per potere divenire oggetto dell'arte, deve essersi già liberato da questo lavoro e bisogno e deve aver respinto da sé la dipendenza dalla natura. Inoltre, l'atto di adeguamento dei due lati può avere un *doppio* punto di partenza; infatti, *in primo luogo*, la natura da parte sua offre amichevolmente all'uomo ciò di cui egli ha bisogno, e, invece di ostacolare i suoi interessi ed i suoi fini, si offre da sé ad essi e vien loro incontro in tutti i modi. Ma, *in secondo luogo*, l'uomo ha bisogni e desideri a cui la natura non è in grado di soddisfare immediatamente. In questi casi egli si deve procurare il soddisfacimento necessario con la propria attività, deve impossessarsi delle cose naturali, aggiustarle, fog-

giarle, eliminare ogni ostacolo con l'abilità che è venuto acquistando e cosí trasformare l'esterno in un mezzo con cui possa realizzarsi secondo tutti i suoi fini. Il rapporto piú puro verrà ad essere quello in cui i due lati si incontrano, in quanto l'abilità spirituale si associa alla disposizione amichevole della natura fino al punto in cui al posto della durezza e della dipendenza della lotta è già apparsa pienamente l'armonia realizzata.

Le necessità materiali della vita sul terreno ideale dell'arte devono già essere messe da parte. Possesso e agiatezza, apportando uno stato in cui indigenza e lavoro sono spariti non solo per il momento, ma nell'insieme, non soltanto non sono affatto inestetici, ma concorrono con lo ideale, mentre sarebbe un'astrazione priva di verità tralasciare del tutto il rapporto dell'uomo con quei bisogni nei generi di rappresentazione che sono costretti a prendere in considerazione la realtà concreta. Questa cerchia fa parte certo della finitezza, ma l'arte non può fare a meno del finito e non deve trattarlo come qualcosa che è solo cattivo, bensí deve riunirlo, conciliatolo, con il vero, perché le stesse migliori azioni e disposizioni di animo, prese per sé nella loro *determinatezza* e nel loro contenuto astratto, sono limitate e quindi finite. Che io debba nutrirmi, mangiare, bere, avere una dimora, vestirmi, che abbia bisogno di un giaciglio, di una sedia e di tanti arredi, è in ogni caso una necessità della vitalità esterna; ma la vita interna penetra tanto anche in questi lati, che l'uomo dà armi e vesti perfino ai suoi dèi e se li rappresenta dominati da vari bisogni e alla ricerca del loro soddisfacimento. Ma questo ultimo poi deve apparire, come abbiamo detto, assicurato. Nei cavalieri erranti, p. es., i bisogni esterni, nel corso casuale delle loro avventure, vengono soddisfatti essi stessi con l'affidarsi al caso, cosí come i selvaggi li soddisfano affidandosi alla natura immediata. En-

trambi i casi sono insufficienti per l'arte. Infatti l'ideale autentico non consiste solo nel fatto che l'uomo in generale è posto al di sopra della semplice serietà della dipendenza da questi lati esterni, ma anche nel fatto che egli si trova al centro di un superfluo che gli permette di maneggiare i mezzi materiali in un metodo tanto libero quanto sereno.

Entro queste determinazioni generali si possono ora specificare i due punti seguenti.

α) Il primo si riferisce all'uso delle cose della natura per un soddisfacimento puramente *teoretico*. Ne fanno parte ogni acconciatura ed ogni ornamento di cui fa uso l'uomo, in generale ogni lusso di cui egli si circonda. Con questi abbellimenti egli mostra che ciò che di piú prezioso gli offre la natura, ciò che di piú bello fra le cose esterne attira lo sguardo, oro, pietre preziose, perle, avorio, vesti preziose, queste cose rarissime e splendenti non sono per lui interessanti per sé, né devono valere in quanto cose naturali, ma devono mostrarsi su di *lui* o come a lui appartenenti nel *suo* ambiente, in ciò che egli ama ed onora, i suoi príncipi, i suoi templi, i suoi dèi. A tale scopo egli sceglie principalmente ciò che in sé come esterno appare già come bello, puri colori lucenti, p. es., metalli risplendenti, legni profumati, marmo, ecc. I poeti, specialmente quelli orientali, non mancano di una simile ricchezza, che ha un suo ruolo anche nei *Nibelunghi*, e l'arte in generale non si accontenta delle semplici descrizioni di questa magnificenza, ma arreda le sue opere reali, ogni qualvolta sia possibile ed appropriato, con questa ricchezza. Nella statua di Pallade ad Atene e in quella di Zeus ad Olimpia non si era certo fatto risparmio di oro e di avorio; i templi degli dèi, le chiese, le immagini dei santi, le reggie costituiscono quasi presso tutti i popoli un esempio di splendore e di lusso, e le nazioni sono sempre state

liete di poter contemplare nelle loro divinità le proprie ricchezze, come si son sempre compiaciute del lusso dei loro príncipi e del fatto che esso provenga da loro. Certo un simile godimento può essere turbato da presunti pensieri morali, riflettendo a quanti ateniesi poveri si sarebbero saziati e quanti schiavi sarebbero potuti essere riscattati con il mantello di Pallade; e gli antichi stessi hanno volto in momenti di grandi necessità dello stato tali ricchezze, come noi i tesori dei conventi e delle chiese, a fini utili. Simili magre considerazioni possono inoltre essere rivolte non solo a singole opere d'arte, ma a tutta l'arte: infatti quali somme non costa ad uno stato un'accademia d'arte, o l'acquisto di opere antiche e moderne e l'erezione di gallerie, teatri e musei. Ma qualsiasi considerazione morale noi si faccia, qualsiasi moto di commozione si susciti, tutto ciò dipende dal ricordo delle necessità e dei bisogni che proprio all'arte si richiede di allontanare, in modo che può ridondare solo a gloria e massimo onore di ogni popolo il versare i propri tesori per una sfera che con prodigalità si innalza entro la realtà stessa oltre tutte le necessità di questa.

β) Ma l'uomo non deve solo ornare se stesso e l'ambiente in cui vive, bensí deve anche *praticamente* volgere le cose esterne ai suoi bisogni e fini *pratici*. È anzi solo in questo ambito che incomincia il lavoro pieno, la molesta dipendenza dell'uomo dalla prosa della vita, ed è dunque qui che sorge prima di tutto la domanda in che misura anche questa cerchia possa essere rappresentata in modo conforme alle esigenze dell'arte.

αα) Il primo modo con cui l'arte ha cercato di mettere da parte tutta questa sfera è la rappresentazione di una cosiddetta *età dell'oro*, o anche di una condizione *idillica*. In tal caso allora, da un lato la natura soddisfa senza affanno ogni bisogno che sorga nell'uomo, dall'altro questi nella

sua innocenza si accontenta di ciò che prati, boschi, greggi, un orto, una capanna possono offrirgli in cibo, abitazione ed altre comodità, in quanto facciano ancora completamente le passioni dell'ambizione e della cupidigia, inclinazioni che ci appaiono in contrasto con la superiore nobiltà della natura umana. A prima vista una simile condizione ha certo un'apparenza ideale, e certi campi limitati dell'arte si possono accontentare di questo genere di raffigurazione; ma se andiamo piú a fondo, una simile vita ci diviene ben presto noiosa. Gli scritti di Gessner, p. es., non son piú molto letti, e se si leggono, non ci si può sentire a proprio agio. Infatti un genere di vita cosí limitato presuppone anche che manchi lo sviluppo dello spirito. È proprio di un uomo intero, pieno, che egli abbia impulsi piú alti, che questa convivenza diretta con la natura ed i suoi prodotti immediati non lo soddisfi piú. L'uomo non può vivere in tale povertà idillica dello spirito, deve lavorare, e ciò che egli ha l'impulso di fare, ciò egli deve sforzarsi di raggiungerlo con la propria attività. In tal senso i bisogni fisici suscitano già una vasta e varia cerchia di attività, dando all'uomo il sentimento della forza interiore, dal quale possono poi svilupparsi gli interessi e le forze piú profondi. Ma anche qui la determinazione fondamentale deve ancora rimanere l'accordo fra l'esterno e l'interno, e niente è peggio che se nell'arte le necessità fisiche vengono rappresentate in forme portate all'estremo. Dante, p. es., ci presenta la morte per fame di Ugolino solo con pochissimi tratti. Quando invece, nella tragedia omonima, Gerstenberg ci descrive facendoci passare per tutti i gradi dell'orrore, come prima i suoi tre figli e poi Ugolino stesso soccombano per fame, questo è un argomento che contrasta del tutto, per questo aspetto, con la rappresentazione artistica.

ββ) Altrettanto grandi ostacoli, in senso opposto, pre-

senta la condizione opposta all'idillica, quella di uno stato di *civiltà generale*. La vastissima connessione fra bisogni e lavoro, fra interessi ed il loro soddisfacimento, è completamente sviluppata in tutta la sua ampiezza, ed ogni individuo dalla sua autonomia passa nella limitazione d'una serie infinita di dipendenze. Ciò che egli usa per se stesso, o non è o è solo in minima parte lavoro proprio, ed inoltre ognuna di queste attività procede sempre di piú non in maniera individualmente viva, ma meccanicamente secondo norme generali. E proprio in questo sviluppo industriale, in cui ci si serve l'uno dell'altro e ci si scaccia reciprocamente, in parte affiora la piú dura e spietata povertà, in parte, se la miseria deve essere allontanata, gli individui devono apparire come ricchi, in modo da potersi dare, liberi dal lavoro per i propri bisogni, ad interessi piú alti. Con questa abbondanza è allora certo rimosso il costante riflettersi di una dipendenza senza fine, e l'uomo è tanto piú sottratto a tutte le accidentalità dell'acquisto, quanto meno è impigliato nella sordidezza del lucro. In compenso però egli non si trova nel suo ambiente diretto cosí a suo agio, che questo gli appaia come opera sua. Quello di cui egli si circonda, non è creato da lui, ma tratto da ciò che già esiste in copia, è prodotto da altri e in modo per lo piú meccanico e perciò formale, e giunge a lui solo attraverso una lunga catena di sforzi e bisogni altrui.

γγ) Una *terza* condizione, quindi, in mezzo fra l'idillica età dell'oro e le mediazioni della società civile, completamente e onnilateralmente sviluppate, si mostrerà la piú appropriata all'arte ideale. È questa una condizione del mondo che noi abbiamo già conosciuto, la condizione *eroica*, ideale per eccellenza. I tempi eroici non sono piú limitati a quella povertà idillica di interessi spirituali, bensí la oltrepassano per giungere a piú profonde pas-

sioni e fini; ma l'ambiente diretto degli individui, il soddisfacimento dei loro bisogni immediati è ancora opera loro propria. I mezzi di nutrimento sono ancora di maggiore semplicità e quindi piú ideali, p. es. miele, latte, vino, mentre caffè, acquavite, ecc., ci richiamano alla memoria le mille mediazioni che richiede il loro approntamento. Parimenti sono gli eroi stessi ad abbattere ed arrostire la preda; a domare il destriero che vogliono cavalcare, a prepararsi piú o meno da soli le suppellettili da usare; l'aratro, le armi per la difesa, lo scudo, l'elmo, la corazza, la spada, la lancia o sono loro fattura oppure essi hanno pratica del modo in cui si fabbricano. In questa condizione l'uomo ha il sentimento che tutto ciò che lo circonda o di cui si serve è prodotto da lui stesso, per cui nelle cose esterne egli ha da fare con ciò che è suo e non con oggetti estraniati, che siano fuori della sua sfera, in cui egli è signore. In tal caso certo l'attività per procurarsi e dar forma al materiale non deve apparire come un'acerba fatica, ma come un lavoro facile e soddisfacente che non si imbatte in nessun ostacolo né mai fallisce.

Troviamo, p. es., tale condizione in Omero. Lo scettro di Agamennone è un bastone di famiglia, che il suo stesso antenato ha tagliato e trasmesso ai discendenti; Ulisse si è costruito da sé il suo grande talamo, ed anche se le celebri armi di Achille non sono opera sua, tuttavia anche qui non c'è l'intreccio molteplice delle attività, poiché a fare le armi è Efeso, su preghiera di Teti. In breve, tralucono dappertutto la prima gioia delle nuove scoperte, la freschezza del possesso, la conquista del godimento; tutto è familiare, l'uomo ha in ogni cosa presente dinanzi a sé la forza del suo braccio, l'abilità della sua mano, l'avvedutezza del suo spirito o un risultato del suo coraggio e del suo valore. Soltanto cosí i mezzi del soddisfacimento non sono ancora abbassati ad una cosa semplice-

mente esteriore; noi stessi vediamo ancora il loro vivo nascere e la viva coscienza del valore che vi pone l'uomo, poiché egli in esse non ha cose morte o mortificate dall'abitudine, ma le sue dirette creazioni. Cosí qui tutto è idillico, ma non in quel modo limitato secondo cui terra, fiumi, mare, alberi, bestie offrono nutrimento all'uomo, e questi appare poi solo limitatamente a questo ambiente ed al suo godimento; entro questa vitalità originaria si presentano al contrario interessi piú profondi, in rapporto ai quali tutta l'esteriorità esiste solo come qualcosa di accessorio, come il terreno ed il mezzo per fini superiori, come un terreno ed un ambiente però, su cui si stendono quell'armonia ed autonomia che vengono ad apparire solo per il fatto che ogni cosa, che sia prodotta ed usata dall'uomo, è al contempo approntata e goduta da colui che ne ha bisogno.

Applicare però ora questo genere di raffigurazione ad argomenti tratti da epoche successive, completamente evolute, è sempre pieno di grandi difficoltà e pericoli. *Goethe*, tuttavia, ci ha dato con *Arminio e Dorotea* un modello perfetto di questa applicazione. Voglio citare a scopo di confronto solo alcuni piccoli tratti. *Voss* nella sua nota opera *Luisa*, ci ha descritto in maniera idillica il vivere e l'agire in una cerchia quieta e ristretta, ma per sé stante. Gran ruolo vi giocano il pastore di campagna, la pipa, la veste da camera, la sedia a braccioli, ed infine il bricco del caffè. Ora zucchero e caffè sono prodotti che non possono esser nati in questa cerchia ed implicano subito una connessione interamente diversa, un mondo estraneo con le sue varie mediazioni, del commercio, delle fabbriche, in generale dell'industria moderna. Quella cerchia paesana non è quindi compiutamente in sé chiusa. Non abbiamo invece bisogno di chiedere una chiusura di tal genere nel bel quadro formato da *Arminio e Dorotea*.

Infatti, come già abbiamo avuto occasione di dire, in questo poema, che si mantiene d'altronde interamente su un tono idillico, i grandi interessi del tempo, le lotte della Rivoluzione Francese, la difesa della patria giocano un ruolo estremamente degno ed importante. La cerchia piú ristretta della vita familiare in un piccolo paese di campagna non si chiude cosí saldamente in sé, da ignorare semplicemente il mondo scosso nelle piú possenti circostanze fin dalle fondamenta, come fa il pastore di campagna nella *Luisa* di Voss; ma, connessa a quei maggiori avvenimenti mondiali, entro cui sono inquadrati i caratteri e gli eventi idillici, noi vediamo la scena collocarsi nella sfera amplificatrice di una vita ricca di maggiore contenuto; ed il farmacista che vive in una connessione di rapporti strettamente condizionati e limitativi, è presentato come un ottuso filisteo, buon uomo, ma tedioso. Nondimeno, nei riguardi dell'ambiente diretto dei caratteri risuona sempre il suono giusto richiesto piú sopra. Cosí, p. es., vediamo, per ricordare un solo tratto, l'oste ed i suoi ospiti, il pastore ed il farmacista bere non certamente caffè:

> Sorgsam brachte di Mutter des Klaren, herrlichen
> [Weines,
> In geschliffener Flasche auf blankenem zinnernen
> [Runde,
> Mit den grünlichen Römern, den *echten Bechern*
> [des Rheinweins. *

Essi bevono al fresco il succo di una pianta del luogo, bevono vino dell'Ottantatré, in bicchieri del luogo adatti

* Con cura la madre portò il chiaro ed eccellente vino / in una bottiglia molata, su un lucente vassoio di stagno, / insieme coi verdastri calici romani, i *veri bicchieri* per il vino del Reno. [Trad. di A. Carafa.]

solo per il vino del Reno; subito dopo ci vengono ricordate le "onde del Reno e le sue rive incantevoli," e presto siamo anche condotti nella vigna del proprietario dietro la casa, cosicché nulla qui oltrepassa la sfera peculiare di una condizione che è in sé tranquilla e che non ha bisogni a cui non possa dar soddisfazione nel proprio ambito.

c) *La totalità dei rapporti spirituali*

Oltre a questi due primi generi di ambiente esterno ve ne è ancora un *terzo*, con cui ogni individuo deve vivere in connessione concreta. Esso è costituito dai rapporti *spirituali* universali dell'elemento religioso, giuridico, etico, dal genere di organizzazione dello stato, di costituzione, tribunali, famiglia, vita pubblica e privata, rapporti sociali, ecc. Infatti il carattere ideale non deve venire ad apparenza solo nel soddisfacimento dei suoi bisogni fisici, ma anche nel soddisfacimento dei suoi interessi spirituali. Ora, se certamente ciò che è il sostanziale, il divino e l'in sé necessario di questi rapporti è, per suo *concetto*, uno e identico, esso assume però, nell'*oggettività*, una forma molteplicemente varia, che penetra anche nell'accidentalità del particolare, del convenzionale e di ciò che vale soltanto per epoche e popoli determinati. In questa forma tutti gli interessi della vita spirituale divengono anche una realtà esterna che l'individuo trova dinanzi a sé, come costumi, abitudini ed usi; ed egli, come soggetto in sé conchiuso, entra al contempo in connessione, come già con la natura esterna, con questa totalità a lui ancor piú affine ed appropriata. Nell'insieme noi possiamo pretendere per questa sfera la stessa viva concordanza, a cui già prima abbiamo

accennato, e vogliamo quindi tralasciare qui l'esame piú dettagliato, i cui punti di vista principali saranno ben presto offerti da un altro lato.

3. *L'esteriorità dell'opera d'arte ideale nel rapporto con il pubblico*

L'arte in quanto manifestazione dell'ideale deve accogliere in sé quest'ultimo in tutte le relazioni, fin qui rammentate, con la realtà esterna e deve unire la soggettività interna del carattere con l'esterno. Ma per quanto l'opera d'arte possa formare un mondo in sé concordante e conchiuso, essa tuttavia, come oggetto reale, singolo, non è *per sé,* ma *per noi*, per un pubblico che guarda e gode l'opera d'arte. Gli attori, p. es., nel rappresentare un dramma, parlano non solo fra di loro, ma anche con noi e devono farsi capire da ognuno di questi due lati. Cosí ogni opera d'arte è un dialogo con chiunque le sia dinanzi. Ora, il vero ideale è, sí, comprensibile per ognuno negli interessi universali e nelle passioni dei suoi dèi e degli uomini; ma portando esso ad intuizione i suoi individui entro un determinato mondo esteriore di costumi, usanze ed altre particolarità, ne nasce la nuova esigenza che questa esteriorità giunga all'accordo non solo con i caratteri rappresentati, ma anche *con noi.* Come i caratteri dell'opera d'arte sono a loro agio nel mondo esterno, cosí anche da noi desideriamo la medesima armonia con loro ed il loro ambiente. A qualsiasi epoca appartenga ora un'opera d'arte, essa porta sempre in sé particolarità che la differenziano dalle peculiarità di altri popoli ed epoche. Poeti, pittori, scultori, musicisti scelgono a preferenza la materia delle loro opere da epoche trascorse, la cui cultura, i cui costumi, usi, costituzione, culto sono diversi dall'insieme della for-

mazione culturale della loro epoca. Questo ritorno al passato ha il grande vantaggio, come abbiamo già notato, che lo staccarsi con il ricordo dall'immediatezza e dal presente produce già di per sé quella generalizzazione della materia a cui l'arte non può sottrarsi. L'artista però appartiene al proprio tempo, vive entro le abitudini, il modo di vedere e di pensare di esso. I poemi omerici, p. es., sia stato o no Omero l'unico autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, sia egli realmente vissuto o no, i poemi omerici dunque, sono separati almeno da quattro secoli dalla guerra di Troia; un lasso di tempo doppio separa i grandi tragici greci dall'epoca degli antichi eroi, da cui hanno preso e trasportato nel presente il contenuto della loro poesia. Lo stesso vale per i *Nibelunghi* e per il poeta che ha potuto riunire in un *unico* organico intiero le diverse leggende contenute nel poema.

L'artista ora, certo, è completamente a suo agio nel pathos universale dell'umano e del divino, ma la forma esterna, in piú modi condizionante, dell'età antica, i cui caratteri e le cui azioni l'artista presenta, si sono essenzialmente mutati e gli sono divenuti estranei. Inoltre il poeta crea per il pubblico ed innanzi tutto per il suo popolo ed il suo tempo, che devono esigere di poter comprendere e di sentire familiare l'opera d'arte. È vero che le autentiche, immortali opere d'arte possono esser godute da tutte le epoche e da tutte le nazioni, ma anche in tal caso i popoli stranieri e le altre epoche hanno bisogno per una piena comprensione di un vasto apparato di notizie, delucidazioni e conoscenze geografiche, storiche e perfino filosofiche.

Di fronte a questa collisione di età diverse chiediamoci come debba configurarsi un'opera d'arte nei confronti degli aspetti esterni della località, delle abitudini, degli usi, delle condizioni religiose, politiche, sociali, etiche: se cioè l'artista debba dimenticare il proprio tempo

e aver dinanzi solo il passato e la sua esistenza reale, cosicché la sua opera sia di esso un quadro fedele, oppure se egli non solo è autorizzato, ma obbligato a prendere in considerazione in generale solo la *sua* nazione ed il *suo* presente, ed elaborare la propria opera in base a criteri che sono in connessione con le particolarità del proprio tempo. Si può esprimere cosí questa doppia esigenza: la materia deve essere trattata *oggettivamente*, conformemente al proprio contenuto ed al tempo a cui questo appartiene, oppure *soggettivamente*, cioè deve essere interamente appropriata alla formazione culturale e alle abitudini del presente. Entrambi gli aspetti, mantenuti nella loro opposizione, conducono ad un estremo egualmente falso, a cui qui vogliamo brevemente accennare, per potere da ciò ricavare quella che è la vera rappresentazione artistica.

Sotto questo rapporto noi dobbiamo prendere in esame tre punti di vista:

in primo luogo, l'utilizzazione soggettiva della formazione culturale del proprio tempo;

in secondo luogo, la fedeltà semplicemente oggettiva nei riguardi del passato;

in terzo luogo, l'oggettività vera nel rappresentare e nell'appropriarsi di argomenti estranei, remoti per epoca e nazionalità.

a) *L'utilizzazione soggettiva della formazione culturale del proprio tempo*

L'apprensione puramente *soggettiva* procede nella sua estrema unilateralità fino al punto di eliminare del tutto la forma oggettiva del passato e sostituirvi unicamente i modi di apparire del presente.

α) Questo può provenire da un lato dalla ignoranza del passato come dall'ingenuità di non sentire o di non

essere coscienti della contraddizione fra l'oggetto e questo modo di appropriarsene, cosicché il motivo di tale genere di rappresentazione è dato dalla *mancanza di cultura*. Noi troviamo nel modo piú accentuato questo genere di ingenuità in Hans Sachs, che ha norimberghizzati, nel senso letterale della parola, il Signore Iddio, il Padreterno, Adamo, Eva, i Patriarchi, se pur con fresca intuizione e letizia d'animo. Il Padreterno, p. es., fa scuola ad Abele e Caino e agli altri figli di Adamo nella stessa maniera e nello stesso tono di un maestro di scuola contemporaneo. Dio insegna loro i dieci Comandamenti ed il Paternoster; Abele, buono e pio, sa tutto bene, Caino invece si comporta e risponde come un ragazzaccio senza timor di Dio. Quando deve ripetere i dieci comandamenti, dice tutto all'incontrario: "ruba, non rispettare il padre e la madre, ecc." Cosí, nella Germania del Sud si rappresentava in maniera analoga la Passione (era stato proibito, ma poi le rappresentazioni sono state di nuovo autorizzate). Pilato vi appare come un funzionario villano, rozzo e pieno di superbia, i soldati, con la volgarità di oggigiorno, offrono a Cristo lungo il percorso una presa di tabacco, e poiché egli la rifiuta, gliela infilano a forza nel naso, e tutto il popolo vi trova divertimento, pur essendo perfettamente pio e devoto, anzi tanto piú è devoto, quanto piú l'interno della rappresentazione religiosa gli diviene vivo in questa sua immediata attualità dell'esteriore. In questa maniera di trasformare e rovesciare le cose per portarle nel nostro modo di vedere e nella nostra forma, c'è certo qualcosa di giusto, e notevole può apparire l'ardire di Hans Sachs, di trattare con tanta familiarità Dio e quelle antiche rappresentazioni e in tutta pietà per loro assumere rapporti da filistei. È però un atto di prepotenza da parte dell'animo e di incultura da parte dello spirito il negare non solo sotto ogni

riguardo all'oggetto il diritto alla propria oggettività, ma anche il collocare questa in una forma che è assolutamente solo l'opposto, per cui non viene ad apparire niente altro che una contraddizione burlesca.

β) D'altro lato la stessa soggettività può derivare dalla boria della *cultura* che considera come validi ed accettabili soltanto le proprie opinioni, i propri costumi, le proprie convenzioni sociali, per cui non può godere nessun contenuto prima che questo abbia assunto la forma dell'identica formazione culturale. Di tal genere fu il cosiddetto buon gusto classico dei francesi. Una cosa, per piacere, doveva essere francesizzata; ciò che apparteneva ad altre nazionalità e specialmente quello che aveva forma medioevale era per loro senza gusto, barbarico e veniva respinto con disprezzo. A torto quindi Voltaire ha detto che i francesi avrebbero migliorato le opere dell'antichità; essi le hanno solo nazionalizzate, ed in questa trasformazione si son comportati verso tutto ciò che era estraneo ed individuale in modo tanto infinitamente piú stucchevole in quanto il loro gusto richiedeva una educazione sociale compiutamente aristocratica, regolarità e universalità convenzionale del sentire e del rappresentare. Nella loro poesia trasferirono anche alla dizione la medesima astrazione di una educazione delicata. Nessun poeta doveva dire *cochon* o menzionare il cucchiaio, la forchetta e mille altre cose del genere. Da ciò le circonlocuzioni e le perifrasi con cui dire, p. es., al posto di cucchiaio o forchetta, strumento che serve per portare degli alimenti liquidi o solidi alla bocca, e cosí via. Ma proprio perciò il loro gusto rimase al massimo ristretto; infatti l'arte, invece che appiattire e livellare il proprio contenuto in queste smussate generalità, lo particolarizza al contrario ad individualità vivente. I francesi perciò hanno potuto meno di tutti andar d'accordo con Shakespeare, e quando

lo hanno rielaborato, hanno sempre espunto quello che in lui ci è piú caro. Egualmente Voltaire si beffava di Pindaro perché aveva potuto dire: ἄριστον μὲν ὕδωρ [ottima cosa è l'acqua]. Cosí, nelle loro opere d'arte, cinesi, americani, eroi greci e romani devono parlare e comportarsi esattamente come cortigiani francesi. Achille, p. es., nell'*Ifigenia in Aulide*, è in tutto un principe francese e se non fosse per il nome, nessuno ritroverebbe in lui un Achille. Nelle rappresentazioni teatrali, egli era sí vestito in foggia greca, e munito di elmo e corazza, ma al contempo i capelli erano incipriati e arricciati, le anche ingrossate con imbottiture, le calzature avevano i tacchi rossi ed erano legate con lacci colorati; ed all'epoca di Luigi XIV, la rappresentazione dell'*Ester* di Racine ebbe molto successo principalmente perché Assuero entrava in scena come Luigi XIV entrava nella grande sala dell'udienza. Assuero aveva, sí, addosso delle acconciature orientali, ma era al contempo interamente incipriato e coperto di un regale mantello di ermellino, e dietro, la folla di incipriati ed arricciati cortigiani in abiti francesi, i capelli racchiusi in una reticella, al braccio un cappello piumato, sottoveste e brache di drappo d'oro, calze di seta e scarpe con tacchi rossi. Cosí quello a cui assistevano solo la corte e persone particolarmente privilegiate era ammirato, sulla scena, anche dagli altri ceti: l'*entrée* del re, posta in versi. In Francia, secondo lo stesso principio spesso la storiografia è coltivata non per se stessa e per il suo oggetto, ma secondo l'interesse del tempo, magari per dare al governo buoni insegnamenti o per farlo odiare. Egualmente molti drammi contengono o esplicitamente in tutto il loro contenuto o solo occasionalmente, allusioni alle circostanze del tempo, oppure, quando in opere piú antiche si trovano dei passi che contengono simili possibili allusioni, questi passi

vengono intenzionalmente sottolineati ed accolti con il piú grande entusiasmo.

γ) Come terzo genere di soggettività possiamo presentare l'astrazione da ogni contenuto artistico propriamente tale, del passato e del presente, cosicché al pubblico è offerta solo la sua accidentale soggettività, quale essa è, nel suo comune attuale fare e agire. Questa soggettività allora non significa altro che il modo peculiare della coscienza di ogni giorno nella vita prosaica. Certo ognuno si trova qui subito a suo agio, eccetto colui che si accosta a tali opere con delle esigenze artistiche, perché l'arte deve liberarci proprio da questo genere di soggettività. Kotzebue, p. es., ha avuto tanta risonanza con simili opere nel suo tempo, solo perché sono state portate dinanzi agli occhi ed alle orecchie del pubblico "le nostre miserie e le nostre affezioni, il furto di cucchiai d'argento, il rischiare la gogna" ed inoltre "pastori, consiglieri di commercio, alfieri, segretari o maggiori degli usseri." In tal modo ognuno ritrovava il proprio ambiente familiare o quello di un suo conoscente o parente, oppure in generale veniva ad avvertire quale era il punto piú sensibile nei suoi rapporti e fini particolari. Tale soggettività manca in se stessa della capacità di elevarsi al sentimento ed alla rappresentazione di ciò che costituisce l'autentico contenuto dell'opera d'arte, quantunque possa ricondurre l'interesse per i propri oggetti alle esigenze abituali del cuore ed a luoghi comuni e riflessioni cosiddetti morali. La rappresentazione dei rapporti esterni secondo tutti questi tre punti di vista è unilateralmente soggettiva e non dà alla reale forma oggettiva il posto che le spetta.

Il secondo modo di concepire si comporta invece in maniera opposta, in quanto si sforza di rendere i caratteri e gli eventi del passato, quanto è possibile, nei loro luoghi reali e nelle peculiarità particolari dei costumi e delle altre esteriorità. Per questo aspetto noi tedeschi ci siamo distinti in modo particolare. Infatti al contrario dei francesi, noi siamo degli archivisti coscienziosi di tutte le particolarità straniere, ed anche nell'arte esigiamo quindi fedeltà di tempo, luogo, usi, vesti, armi, ecc.; e nemmeno ci manca la pazienza di studiare con erudizione, faticosamente, il modo di pensare e di vedere di nazioni straniere e di secoli remoti, per conformarci alle loro particolarità. E questa completa multilateralità di concepire e comprendere lo spirito delle nazioni, non solo ci rende anche nel campo dell'arte tolleranti verso le stravaganze di popoli stranieri, ma ci rende anche scrupolosi all'eccesso nell'esigere la piú completa esattezza in simili inessenziali esteriorità. I francesi appaiono certo altrettanto abili ed attivi, ma per quanto raffinati e pratici possano essere, tanto meno pazienza essi hanno nel cercare di conoscere le cose con precisione e calma. La prima cosa che fanno è quella di dare un giudizio. Noi invece apprezziamo, soprattutto nelle opere d'arte straniere, tutto ciò che è quadro fedele; piante esotiche, formazioni di un qualsiasi regno della natura, suppellettili di ogni genere e forma, cani e gatti, perfino oggetti disgustosi ci sono bene accetti; e cosí sappiamo familiarizzarci anche con i modi di vedere a noi piú estranei, sacrifici, leggende di santi con le loro molte assurdità, e numerose altre rappresentazioni abnormi. Egualmente, nella manifestazione dei personaggi in azione, ci può apparire come la cosa piú essenziale che essi, nel parlare, nei tratti ecc., ci si presentino in base a se stessi e quali sono realmente stati per sé gli uni verso gli

altri, secondo il carattere dell'epoca e della loro nazione.

In epoca moderna, specialmente dacché ha avuto influenza Federico von Schlegel, è sorta l'idea che l'oggettività di un'opera d'arte poggi su un tal genere di fedeltà, che dovrebbe quindi costituire il punto di vista fondamentale, mentre lo stesso nostro interesse soggettivo dovrebbe limitarsi a trarre piacere da questa fedeltà e dalla sua vivezza. Avanzare una tale richiesta significa che noi non dovremmo apportare nessun interesse di natura superiore nei riguardi dell'essenzialità del contenuto rappresentato, né l'interesse diretto di una formazione culturale e di fini odierni. In tal modo anche in Germania, dopo che su sollecitazione di Herder si è diffuso di nuovo l'interesse per i canti popolari, sono stati composti canti di ogni genere a simiglianza di quelli di popoli e tribú di semplice formazione culturale — irochesi, neogreci, lapponi, turchi, tartari, mongoli, ecc. — e si è ritenuta grande genialità pensare e poetare secondo costumi e modi di vedere popolari stranieri. Ma per quanto il poeta si compenetri completamente di questi modi stranieri, tuttavia per il pubblico che deve goderli, essi non possono che rimanere sempre qualcosa di esteriore.

Ma in generale questo modo di vedere, se è mantenuto nella sua unilateralità, si arresta all'aspetto del tutto formale dell'esattezza e della fedeltà storica, in quanto fa astrazione sia dal contenuto e dalla sua importanza sostanziale sia dalla formazione e dal contenuto dell'attuale nostro modo di pensare e sentire. Ma non è possibile astrarre né dall'uno, né dall'altro di questi aspetti, bensí entrambi richiedono un loro identico soddisfacimento e devono far concordare con sé la terza esigenza di fedeltà storica in modo interamente diverso da come finora si è visto. Questo ci porta a considerare la vera oggettività e soggettività, cui l'opera d'arte deve soddisfare.

Quel che in primo luogo va detto su questo punto, in generale, è che nessuno degli aspetti considerati deve emergere a spese degli altri ed unilateralmente, ma l'esattezza semplicemente storica in cose esterne riguardanti località, costumi, usi, istituzioni, deve costituire, dell'opera d'arte, la parte subordinata, che ha poco valore rispetto all'interesse offerto da un contenuto vero ed intramontabile anche per l'attuale formazione culturale.

A questo riguardo si possono parimenti contrapporre all'autentico genere di rappresentazione i seguenti modi di concepire relativamente manchevoli.

α) In primo luogo la rappresentazione della peculiarità di un'epoca può essere interamente fedele, giusta, viva, ed essere anche del tutto comprensibile al pubblico attuale, pur non uscendo dalla banalità della prosa né divenendo in se stessa poetica. Il *Goetz von Berlichingen* di Goethe ce ne dà, p. es., testimonianze evidenti. Prendiamo solo l'inizio, che ci porta in una locanda presso Schwarzenberg, in Franconia. Personaggi: Metzler e Sievers seduti a tavola; due staffieri accanto al fuoco; l'oste.

Sievers. Giannotto, un altro bicchiere d'acquavite, e misura da cristiano.

Oste. Sei una spugna, tu.

Metzler (*piano a Sievers*). Racconto un'altra volta di Berlichingen! Quei bamberghesi là s'arrabbiano, devon diventare verdi dalla bile, ecc.

Egualmente nel terzo atto:

Giorgio (*con una gronda*). Ecco del piombo. Se dài nel segno solo con la metà, non ne scappa uno per annunziare a Sua Maestà: Signore, l'è andata male.

Lerse (*ne taglia un pezzo*). Un bel pezzo!

Giorgio. La pioggia si cerchi un'altra via! Non me ne preoccupo; ad una brava lancia e ad una buona pioggia non manca mai sentiero.

Lerse (*fonde*). Tieni il cucchiaio. (*Va alla finestra.*) Ecco là un fante imperiale che va intorno con lo schioppo; credono che abbiam finito le munizioni. Ha da assaggiare la palla, calda calda come viene dalla padella. (*Carica.*)

Giorgio (*appoggia il cucchiaio*). Fammi vedere.

Lerse (*tira*). Ecco il passero a terra. Ecc. *

Tutto questo è estremamente intuitivo e comprensibile in rapporto al carattere della situazione e dei cavalieri; ciò nonostante queste scene sono molto triviali ed in se stesse prosaiche, in quanto hanno a forma ed a contenuto l'apparenza piú comune e l'oggettività piú ovvia, che certo ognuno può toccare con mano. La stessa cosa si trova in molti altri prodotti giovanili di Goethe, che erano particolarmente rivolti contro tutto ciò che fino allora era considerato come regola, e che produssero il loro effetto principale per il modo a noi familiare con cui ci presentavano ogni cosa in maniera al massimo accessibile all'intuizione ed al sentimento. Ma la familiarità era cosí grande ed il contenuto interno in parte cosí ristretto, che proprio per ciò divenivano triviali. Questa trivialità si nota bene principalmente nelle opere drammatiche, durante l'esecuzione, perché nell'attesa dell'inizio dello spettacolo, per i molti preparativi, le luci, la folla agghindata, siamo portati a voler vedere ben altro che due contadini, due cavalieri ed in piú un bicchiere di acquavite. Infatti il *Goetz* è risultato piú attraente alla lettura, mentre non è durato a lungo sulle scene.

* [Trad. di N. De Ruggero.]

β) Secondo l'altro lato, l'aspetto storico di una mitologia antica, ciò che vi è di estraneo a noi nelle condizioni storiche di altri stati e nei loro costumi, può esserci noto e noi possiamo appropriarcene per il fatto che abbiamo una ricca conoscenza del passato, grazie alla cultura generale del nostro tempo. Cosí, per esempio, la conoscenza dell'arte e della mitologia, della letteratura, del culto, degli usi dell'antichità costituisce il punto di partenza della formazione culturale odierna; ogni fanciullo già a scuola viene a conoscenza degli dèi, degli eroi, delle figure storiche greche. Noi perciò possiamo anche sul terreno della rappresentazione partecipare al godimento delle figure e degli interessi del mondo greco, in quanto che essi sono divenuti nostri nella rappresentazione; e non c'è ragione per cui non potrebbe accadere lo stesso per la mitologia indiana o egiziana o scandinava. Inoltre, anche nelle rappresentazioni religiose di questi popoli è presente l'universale, Dio. Ma il determinato, le *particolari* divinità greche o indiane, non hanno piú *verità* per noi, non crediamo piú in loro e lasciamo solo che dilettino la nostra fantasia. Perciò alla nostra vera e propria piú profonda coscienza esse rimangono sempre estranee, e non vi è nulla di piú vuoto e freddo che quando nelle opere liriche si esclama p. es.: " Oh, Dèi! oh Giove! " o addirittura: " Oh Iside ed Osiride! "; soprattutto poi quando vi si aggiunge quella miseria che sono gli oracoli — e raramente nell'opera manca un oracolo — al cui posto ora nella tragedia troviamo la follia e la chiaroveggenza.

La stessa cosa è con il materiale storico riguardante i costumi, le leggi ecc. Anche questo aspetto storico *è*, sí, ma in effetti è *stato*, e, se non ha piú connessione alcuna con la vita attuale, per quanto noi lo conosciamo con cura e precisione, non è piú cosa nostra; ma per quel che è pas-

sato non è già che noi abbiamo interesse semplicemente perché una volta è stato. Ciò che è storico è cosa nostra solo quando appartiene alla nazione a cui noi apparteniamo, oppure quando possiamo considerare il presente in generale come una conseguenza di quegli eventi nella cui serie i caratteri o i fatti rappresentati costituiscono un membro essenziale. Infatti anche la semplice connessione del medesimo suolo e popolo non basta alla fine, ma il passato stesso del popolo a cui apparteniamo deve essere in relazione diretta con la nostra condizione, vita ed esistenza.

Nei *Nibelunghi*, p. es., noi siamo geograficamente su un terreno nostro, ma i Burgundi ed il Re Attila sono tanto distanti da tutti i rapporti della nostra attuale formazione culturale e dagli interessi patri, che possiamo sentirci molto piú a nostro agio, pur senza erudizione, coi poemi di Omero. Cosí Klopstock è, sí, stato spinto dall'impulso patriottico a sostituire la mitologia greca con gli dèi scandinavi, ma Odino, il Walhalla e Freia sono rimasti puri nomi che appartengono alla nostra rappresentazione o parlano al nostro animo ancor meno di Giove e dell'Olimpo.

A questo proposito noi dobbiamo renderci conto che le opere d'arte non sono da comporre per lo studio e l'erudizione, ma devono essere comprensibili e godibili immediatamente per loro stesse, senza questo rigiro di vaste conoscenze remote. Infatti l'arte non è per una ristretta cerchia di persone dotate di cultura superiore, ma per la nazione in tutta la sua ampiezza. Ma quel che vale per l'opera d'arte in generale trova ugualmente applicazione per il lato esterno della realtà storica rappresentata. Anch'essa deve essere chiara e concepibile, senza bisogno di molta erudizione, per noi che apparteniamo anche al nostro tempo ed al nostro popolo, cosí da poter divenire familiari con essa e non essere costretti ad arrestarci di fronte ad essa come

di fronte a un mondo per noi estraneo ed incomprensibile.

γ) Con ciò ci siamo già avvicinati a quella che è l'autentica oggettività e assimilazione di argomenti tratti dal passato.

αα) La prima cosa che qui possiamo addurre riguarda gli autentici poemi nazionali, che da sempre, presso tutti i popoli, sono stati tali che il lato esterno, storico, apparteneva di per se stesso alla nazione e non le era quindi estraneo. Questo vale per le epopee indiane, per i poemi omerici e per la tragedia greca. Sofocle faceva parlare Filottete, Antigone, Aiace, Oreste, Edipo, il corifeo ed il coro diversamente da come avrebbero parlato nella loro epoca. Cosí gli Spagnoli hanno le loro romanze sul Cid; Tasso, nella sua *Gerusalemme Liberata*, ha cantato un'impresa che interessa tutta la cristianità cattolica; Camoëns, il poeta portoghese, narra la scoperta della via delle Indie attraverso il Capo di Buona Speranza, le gesta, in sé infinitamente importanti, degli eroi del mare, e queste gesta erano quelle della sua nazione; Shakespeare ha fatto argomento dei suoi drammi la storia tragica della sua patria, e lo stesso Voltaire ha scritto la sua *Henriade*. Anche noi tedeschi abbiamo alla fine rinunciato ad elaborare in poemi epici nazionali storie remote che non hanno per noi piú alcun interesse nazionale. La *Noachide* di Bodmer e la *Messiade* di Klopstock sono passate di moda, cosí come non si pensa piú che sia proprio dell'onore di una nazione di avere il proprio Omero ed in piú il proprio Pindaro, Sofocle e Anacreonte. Quelle storie bibliche sono, sí, piú vicine alla nostra rappresentazione, per la familiarità che abbiamo con l'Antico e Nuovo Testamento, ma il lato storico delle usanze esteriori rimane per noi, tuttavia, solo una questione estranea di erudizione; e propriamente ci sta dinanzi come noto solo il filo prosaico degli avvenimenti e dei caratteri, che nei rifacimenti sono per lo piú

soltanto redatti in termini nuovi, cosicché a questo riguardo abbiamo solo l'impressione di qualcosa di artefatto.

ββ) Ma l'arte non può limitarsi unicamente ad argomenti nazionali, ed in effetti, quanto piú i popoli sono entrati reciprocamente in contatto, sempre piú essa ha tratto i propri oggetti da tutte le nazioni e da tutte le epoche. Se questo accade, non va certo considerato come grande genialità il fatto che il poeta si immedesimi interamente in epoche a lui estranee, ma il lato storico esterno deve nella rappresentazione essere trattato in modo da divenire un accessorio di nessun significato per ciò che è umano, universale. Per es., il Medio Evo ha, sí, tratto argomenti dall'antichità, ma vi ha immesso il contenuto del proprio tempo ed è poi giunto certo di nuovo fino all'estremo di non lasciare altro che il nome ad Alessandro, ad Enea e a Cesare Ottaviano.

La prima cosa è e rimane l'intelligibilità immediata, ed in effetti tutte le nazioni si sono affermate in ciò che doveva loro piacere come opera d'arte, poiché in essa volevano essere presenti in modo familiare, vivo e nazionale. Calderon ha rielaborato i drammi di Zenobia e Semiramide entro questa autonoma nazionalità, e Shakespeare ha saputo imprimere ai piú vari argomenti un carattere nazionale inglese, sebbene gli sia riuscito di conservare in modo ben piú profondo che gli Spagnoli, nei tratti essenziali, il carattere storico di nazioni straniere, p. es. dei Romani. Gli stessi tragici greci hanno avuto dinanzi l'attualità dell'età e della città a cui appartenevano. L'*Edipo a Colono*, p. es., si richiama direttamente ad Atene non solo per la località, ma anche perché Edipo, morendo in questo luogo, doveva diventare un protettore di Atene. Per altri riguardi, anche le *Eumenidi* di Eschilo hanno un diretto interesse patrio per gli Ateniesi a causa

della decisione dell'Areopago. Invece la mitologia greca, benché sia stata utilizzata variamente e sempre di nuovo a partire dalla rinascita delle arti e delle scienze, non è mai riuscita a divenire perfettamente familiare presso i popoli moderni, ed è rimasta, nonostante la sua grande diffusione, piú o meno fredda nelle arti figurative e ancor piú nella poesia. Oggi, p. es., a nessuno viene in mente di dedicare una poesia a Venere, a Giove, a Minerva. La scultura invece continua a non poter fare a meno degli dèi greci, e perciò le sue raffigurazioni sono anche in gran parte accessibili e comprensibili solo agli intenditori, ai dotti ed alla ristretta cerchia delle persone colte. Egualmente Goethe si è molto preoccupato di far prendere a cuore e di fare imitare di piú ai pittori i quadri di Filostrato, ma con scarso successo; questi antichi argomenti nella loro antica attualità e realtà restano sempre qualcosa di estraneo al pubblico moderno come ai pittori. Invece a Goethe stesso è riuscito in uno spirito ben piú profondo, con il suo *Divano occidentale orientale*, negli anni maturi, del libero sviluppo della sua personalità, ad introdurre l'Oriente nella nostra poesia odierna e a renderlo appropriato all'odierno nostro modo di vedere. Nel far questo, egli ha sempre tenuto presente di essere un occidentale ed un tedesco, e cosí, se ha fatto senz'altro risuonare, in relazione al carattere orientale delle situazioni e dei rapporti, il tono fondamentale dell'Oriente, al contempo ha però pienamente rispettato la nostra coscienza odierna e la propria individualità. In tal modo all'artista è senza dubbio concesso di prendere la propria materia in prestito da remote regioni, da tempi trascorsi e da popoli stranieri, e anche di conservare nell'insieme alla mitologia, ai costumi, ed alle istituzioni la loro forma storica; ma nello stesso tempo l'artista si deve servire di queste forme solo come cornice per i propri quadri, mentre deve conformare l'in-

terno alla piú profonda coscienza essenziale del proprio presente nel modo in cui finora l'esempio piú ammirato resta l'*Ifigenia* di Goethe.

Rispetto a questa trasformazione le singole arti si trovano di nuovo ciascuna in una posizione diversa. La lirica, p. es. nelle poesie d'amore, ha bisogno meno di tutte dell'ambiente esteriore storicamente descritto in maniera esatta, in quanto per essa la cosa principale è il sentimento, il moto dell'animo per sé. Per es. di Laura, nei sonetti del Petrarca, abbiamo, a questo riguardo, pochissime notizie, quasi solo il nome, che potrebbe del resto anche essere un altro; della località ecc., sono date solo le indicazioni piú generali, la sorgente di Vaucluse ecc. La poesia epica, invece, esige la massima ricchezza di particolari, che, purché sia chiara e comprensibile, ci trova molto facilmente consenzienti, anche in rapporto a quelle esteriorità storiche. Ma questi lati esterni sono lo scoglio maggiore per la poesia drammatica, specialmente durante le esecuzioni teatrali, in cui tutto ci parla immediatamente o giunge in maniera viva alla nostra intuizione sensibile, cosí che altrettanto immediatamente pretendiamo di trovarci in un'atmosfera nota e familiare. Qui la rappresentazione dell'esterna realtà storica deve quindi essere al massimo di natura subordinata e rimanere semplice cornice; vi si deve mantenere quasi il medesimo rapporto che troviamo nelle poesie d'amore, in cui, per quanto possiamo completamente simpatizzare con i sentimenti espressi e con il modo dell'espressione, alla persona amata è dato un nome che è estraneo alla nostra amata. Non significa proprio nulla che i dotti notino la mancanza di esattezza nella descrizione dei costumi, del grado di sviluppo culturale, dei sentimenti. I drammi storici di Shakespeare, p. es., presentano molte cose che ci rimangono estranee e poco possono interessarci. Alla lettura ce ne accontentiamo, ma

non in teatro. I critici e gli intenditori credono invero che tali prelibatezze storiche dovrebbero essere mantenute nella rappresentazione a loro uso e consumo e sbraitano contro il cattivo e corrotto gusto del pubblico, se mostra di avere a noia tali cose; ma l'opera d'arte ed il suo godimento immediato non sono per gli intenditori ed i dotti, ma per il pubblico, ed i critici non hanno bisogno di darsi tante arie, perché anche essi fanno parte del medesimo pubblico, e l'esattezza nei dettagli storici non può avere neanche per loro un serio interesse. In tal senso gli inglesi, p. es., danno ora dei drammi di Shakespeare solo quelle scene che sono in sé e per sé eccellenti e si comprendono da sé, non avendo la pedanteria dei nostri teorici d'estetica, per cui dovrebbero essere posti dinanzi agli occhi della gente tutte le esteriorità che le sono divenute estranee ed a cui non può piú partecipare. Se quindi opere drammatiche straniere sono poste in scena, ogni popolo ha diritto di pretendere che siano rielaborate; ed a questo riguardo anche ciò che è piú eccellente *ha bisogno* di essere rielaborato. Si potrebbe obbiettare che ciò che è propriamente eccellente, deve esserlo per tutti i tempi, ma l'opera d'arte ha anche un lato temporale, mortale, ed è questo che richiede una modificazione. Infatti il bello appare per gli altri, e coloro per cui esso è portato ad apparenza devono potersi sentire a loro agio in questo aspetto esterno dell'apparenza stessa.

In questo adattamento trova il proprio fondamento e la propria giustificazione tutto ciò che si suole nell'arte chiamare *anacronismi* e si suole rimproverare agli artisti come una grave mancanza. Fanno parte in primo luogo di tali anacronismi semplici esteriorità. Quando, per esempio, Falstaff parla di pistole, ciò è senza importanza. Ma la cosa va peggio quando Orfeo si presenta con un violino in mano, perché in tal caso troppo stridente è la contrad-

dizione fra una età mitica e un simile strumento moderno, di cui tutti sanno che non era stato ancora inventato in tempi cosí remoti. Perciò oggi in teatro si sta straordinariamente attenti a queste cose e i direttori tengono molto alla fedeltà storica dei costumi e della messa in scena: p. es., nella *Pulzella d'Orléans* il corteo ha richiesto per questo aspetto molta cura, cura che però nella maggior parte dei casi va in generale sprecata, poiché riguarda solo ciò che è relativo ed indifferente. Il genere piú importante di anacronismi non consiste già nell'abbigliamento e in altre esteriorità analoghe, ma nel fatto che i personaggi in un'opera d'arte si esprimono, esternano sentimenti ed idee, fanno riflessioni, compiono azioni che essi, per il loro tempo, il loro grado di sviluppo culturale, per la loro religione, la loro concezione del mondo, non potevano assolutamente avere o fare. A questo genere di anacronismo si applica di solito la categoria della naturalezza e si pensa che non sia naturale che i caratteri rappresentati non parlino e agiscano come avrebbero parlato ed agito nel loro tempo. Ma la richiesta di questa naturalezza, fissata unilateralmente, conduce subito a delle storture. Infatti l'artista, quando descrive l'animo umano con i suoi affetti e le sue passioni in sé sostanziali, non deve tuttavia descrivere l'uno e le altre, pur conservando completamente l'individualità, come si presentano nella vita quotidiana, poiché egli deve portare alla luce ogni pathos solo in una apparenza ad esso assolutamente conforme. Egli è artista solo per il fatto che conosce il vero e lo presenta alla nostra intuizione e al nostro sentire nella sua vera forma. Perciò in questa espressione egli deve di volta in volta tener conto della cultura del suo tempo, della lingua ecc. Al tempo della guerra troiana il modo di esprimersi e l'intero modo di vita era, rispetto al suo livello di sviluppo, tanto poco quello che troviamo nell'*Iliade*, quan-

to le masse del popolo e le figure piú eminenti delle famiglie reali greche erano lontane dal possedere un modo di vedere e di esprimersi cosí evoluto quale noi ammiriamo in Eschilo o nella perfetta bellezza di Sofocle. Una simile violazione della cosiddetta naturalezza è un *anacronismo necessario* per l'arte. La sostanza interna di ciò che è rappresentato rimane la stessa, ma il maggiore sviluppo culturale rende necessaria una trasformazione sia dell'espressione che della forma. La cosa è certo interamente diversa quando concezioni e rappresentazioni di uno sviluppo *posteriore* della coscienza religiosa ed etica vengono riferite ad un'epoca o ad una nazione, di cui l'intera concezione del mondo *contraddice* a queste nuove rappresentazioni. Cosí, la religione cristiana ha prodotto categorie etiche che erano del tutto estranee ai Greci. Per es., la riflessione interna della coscienza per decidere ciò che è bene e ciò che è male, i rimorsi ed il pentimento, appartengono solo allo sviluppo morale dei tempi moderni; il carattere eroico non sa nulla dell'inconseguenza del pentimento; ciò che ha fatto, ha fatto. Oreste non ha nessun pentimento per avere ucciso la madre, le Furie del delitto commesso lo perseguitano certamente, ma le Eumenidi sono al contempo raffigurate come potenze universali e non come le vipere interne della sua coscienza solo soggettiva. Il poeta deve conoscere qusto nucleo sostanziale di una epoca e di un popolo, e solo quando ha collocato in questo centro intimo ciò che è in contrasto e contraddice ad esso, commette un anacronismo di un genere piú alto. A questo riguardo va dunque fatta all'artista la richiesta che egli si immedesimi nello spirito di epoche passate e di popoli stranieri, poiché questo sostanziale, quando è autentico, rimane chiaro per tutti i tempi. Ma pretendere di riprodurre la determinatezza particolare dell'apparenza soltanto esterna, ricoperta dalla ruggine dell'antichità, con ogni

precisione di dettagli, è solo una erudizione infantile per un fine che è anche esso soltanto esteriore. Certo, anche per questo aspetto bisogna esigere una esattezza generale, a cui però non può essere sottratto il diritto di librarsi fra poesia e verità.

γγ) Siamo con ciò pervenuti alla vera maniera di appropriarsi di quel che è l'estraneo ed esterno di un'epoca, e alla *vera oggettività* dell'opera d'arte. L'opera d'arte deve dischiuderci gli interessi superiori dello spirito e della volontà, ciò che in se stesso è umano e potente, le vere profondità dell'animo; e che questo contenuto sia visibile attraverso tutte le esteriorità dell'apparenza e risuoni con il suo tono fondamentale attraverso tutto il resto dell'opera, questa è la cosa principale di cui essenzialmente si tratta. La vera oggettività ci rivela dunque il *pathos*, il contenuto sostanziale di una situazione e la ricca, potente individualità, in cui i momenti sostanziali dello spirito sono vivi e sono portati a realtà ed esteriorizzazione. Per tale contenuto bisogna richiedere allora solo una delimitazione appropriata, per se stessa comprensibile, ed una realtà determinata. Se un tale contenuto è trovato ed è svolto secondo il principio dell'ideale, un'opera d'arte è in sé e per sé oggettiva, tanto se i dettagli esteriori sono storicamente esatti quanto se non lo sono. In tal caso l'opera d'arte parla alla nostra vera soggettività e diviene nostra proprietà. In tal caso infatti, anche quando la materia nella sua forma diretta è presa da epoche da lungo tempo trascorse, il fondamento permanente è sempre il lato umano dello spirito, che è in generale ciò che veramente rimane ed ha potenza ed il cui effetto non può mancare, giacché *questa* oggettività costituisce anche il contenuto ed il compimento del nostro interno. Quel che invece è soltanto storicamente esterno costituisce il lato transeunte, con cui noi dobbiamo cercare di

conciliarci quando si tratta di opere d'arte remote, e da cui dobbiamo saper prescindere anche nel caso di opere d'arte del nostro tempo. Cosí i Salmi di Davide, celebranti in modo splendido il Signore nel bene e nella collera della sua onnipotenza, e altrettanto il profondo dolore dei profeti, malgrado Babilonia e Sion non vi siano piú, sono per noi ancora oggi appropriati ed attuali, e perfino una morale, quale è quella che Sarastro canta nel *Flauto Magico*, piacerà ad ognuno nonostante e insieme all'ambiente egiziano, ove si badi al nucleo interno e allo spirito delle sue melodie.

Davanti ad una simile oggettività di un'opera d'arte deve perciò il soggetto rinunziare alla falsa pretesa di voler avere dinanzi se stesso con le sue particolarità e proprietà soltanto soggettive. Quando il *Guglielmo Tell* fu rappresentato per la prima volta a Weimar, nessuno svizzero ne rimase soddisfatto; egualmente molte persone cercano invano nelle piú belle canzoni d'amore i propri sentimenti e dichiarano perciò falsa quella espressione, mentre altri che conoscono l'amore solo dai romanzi hanno creduto di non potersi innamorare nella realtà, prima di avere trovato in sé e intorno a sé gli stessi sentimenti e le stesse situazioni dei romanzi.

C. L'artista

In questa prima parte noi abbiamo considerato prima l'*idea* universale del bello, poi l'esistenza insufficiente di essa nella bellezza della *natura*, per giungere in terzo luogo all'*ideale* come realtà adeguata del bello. Noi abbiamo poi, *in primo luogo*, sviluppato l'ideale secondo il suo concetto *universale*, che ci ha condotto, *in secondo luogo*, alle sue rappresentazioni *determinate*. Ma l'opera

d'arte in quanto scaturisce dallo spirito, ha bisogno di una attività soggettiva producente, da cui si origina ed è come suo prodotto per qualche cosa d'altro, per l'intuizione ed il sentimento del pubblico. Questa attività è la fantasia dell'artista. Noi abbiamo quindi da parlare a conclusione, come *terzo* lato dell'ideale, di come l'opera d'arte appartenga all'interno soggettivo, non essendo, come produzione di questo, ancora generata a realtà, ma configurandosi soltanto nella *soggettività creatrice*, nel genio e nel talento dell'artista. Tuttavia noi abbiamo bisogno propriamente di accennare a questo lato solo per dire che esso va posto fuori della cerchia di una considerazione filosofica o che per lo meno esso fornisce solo poche determinazioni generali, sebbene ci si ponga spesso la domanda donde l'artista tragga questa dote e capacità di concezione ed esecuzione, come faccia a creare l'opera d'arte. Si vorrebbe avere a questo scopo una ricetta, per cosí dire, una prescrizione che indichi cosa si deve fare, in quali circostanze e situazioni ci si deve porre, per creare qualcosa di tal genere. Cosí il Cardinale d'Este domandò all'Ariosto, a proposito del suo *Orlando Furioso*: "Messer Ludovico, dove avete preso tutte queste corbellerie?" Raffaello, interrogato in modo analogo, rispose, in una nota lettera, che egli mirava ad una certa idea.

Noi possiamo considerare le conseguenti relazioni secondo tre punti di vista, in quanto:

in primo luogo, fissiamo il concetto del *genio* artistico e dell'*ispirazione*;

in secondo luogo, parliamo dell'*oggettività* di questa attività creatrice;

in terzo luogo, cerchiamo di determinare il carattere della vera *originalità*.

1. *La fantasia, il genio e l'ispirazione*

Noi dobbiamo cercare a proposito del genio una definizione piú precisa, poiché genio è un termine del tutto generale, che è usato non solo a proposito di artisti, ma anche per grandi condottieri, re, come pure per gli eroi della scienza. Anche qui noi possiamo distinguere piú precisamente tre aspetti.

a) *La fantasia*

Per quel che concerne in primo luogo la capacità *generale* alla produzione artistica, se si deve ora parlare di capacità, la *fantasia* va indicata come tale facoltà eminentemente artistica. Si deve tuttavia stare attenti a non scambiare la fantasia con l'*immaginazione* meramente passiva. La fantasia è creatrice.

α) In questa attività creatrice rientra, in primo luogo, il dono ed il senso per *cogliere* la *realtà* e le sue forme, che imprimono nello spirito, mediante un attento udire e vedere, le piú varie immagini di ciò che *esiste*, cosí come vi rientra la *memoria* che conserva il variopinto mondo di queste immagini multiformi. L'artista quindi non è per questo aspetto relegato ai prodotti arbitrari della sua immaginazione, ma, abbandonando gli scialbi presunti ideali, deve abbordare la realtà. Nell'arte e nella poesia è sempre molto sospetto un inizio che si fermi all'ideale, perché l'artista deve attingere dalla sovrabbondanza della vita e non dalla sovrabbondanza di astratte generalità. Infatti nell'arte l'elemento della produzione è dato dalla reale configurazione esteriore e non, come nella filosofia, dal pensiero. L'artista quindi deve ritrovarsi e sentirsi a suo agio in questo elemento, egli deve aver molto visto, molto udito e molto in sé conservato, e infatti in generale i gran-

di individui sogliono segnalarsi quasi sempre per una grande memoria. Infatti l'uomo conserva quel che gli interessa, ed uno spirito profondo estende il campo dei propri interessi a innumerevoli oggetti. Goethe, p. es., ha incominciato in tal modo, e lungo tutta la sua vita ha ampliato sempre di piú la cerchia delle sue intuizioni. Questa dote e questo interesse di un apprendimento determinato del reale nella sua forma reale, cosí come la conservazione di ciò che è stato intuito, sono dunque l'esigenza prima. A sua volta, alla conoscenza precisa della forma esterna deve accompagnarsi un'eguale familiarità con l'*interno* dell'uomo, con le passioni dell'animo e con tutti i fini del cuore umano, ed a questa doppia conoscenza deve aggiungersi quella del modo come l'*interno* dello spirito si esprime nella *realtà* e traspare attraverso l'esteriorità di questa.

β) *In secondo luogo* però, la fantasia non si arresta a cogliere semplicemente la realtà esterna ed interna, poiché all'opera d'arte ideale è proprio non solo l'apparire dello spirito interno nella realtà di forme esterne, ma ad apparenza esterna devono giungere anche la verità e razionalità del reale, in sé e per sé essenti. Questa *razionalità* dell'oggetto determinato che l'artista ha scelto, non solo deve essere presente nella coscienza dell'artista e commuoverlo, ma egli deve aver ponderato in tutto il loro ambito, in tutta la loro profondità l'essenziale ed il vero. Infatti senza riflessione l'uomo non perviene a coscienza di ciò che è in lui, e cosí anche per ogni grande opera d'arte si constata che la materia è stata meditata e ponderata in lungo ed in largo. Dalla fantasia troppo facile non nasce nessuna opera duratura. Con questo però non si vuol dire che l'artista debba cogliere in forma di pensieri *filosofici* il vero di tutte le cose che, come nella religione, anche nella filosofia e nell'arte costituisce la base universale. La filosofia non è a lui necessaria, e, se

egli pensa in modo filosofico, si assume un compito che, rispetto alla forma del sapere, è proprio opposto all'arte. Infatti il compito della fantasia consiste solo nel prendere coscienza di quella razionalità interna non sotto forma di proposizioni e rappresentazioni universali, ma sotto forma concreta ed in una realtà individuale. Perciò l'artista deve rappresentare a se stesso quel che in lui vive e si agita, nelle forme e nelle apparenze di cui ha assunto in sé immagine e figura, e che sa piegare al suo scopo nella misura in cui sono in grado di accogliere e compiutamente esprimere anche per parte loro il vero in se stesso. In vista di questo compenetramento reciproco del contenuto razionale e della forma reale, l'artista deve chiamare in aiuto da un lato la vigile ponderatezza dell'intelletto, dall'altra la profondità dell'animo e del sentimento vivificante. È quindi una assurdità pensare che poemi come quelli di Omero siano stati composti dal poeta in sogno. Senza ponderazione, senza distinzione, senza differenziazione l'artista non riesce a dominare nessuno dei contenuti a cui deve dare forma, ed è stolto credere che l'artista autentico non sappia quel che fa. Parimenti è a lui necessaria la concentrazione dell'animo.

γ) Con questo sentimento infatti, che compenetra ed anima il tutto, l'artista ha fatto della propria materia e della sua configurazione il suo Io piú intimo, la proprietà piú interna di sé come *soggetto*. Infatti l'intuire figurativo aliena ogni contenuto ad esteriorità, e solo il sentimento lo mantiene in unità soggettiva con l'Io interno. Per questo aspetto l'artista non deve soltanto aver molta esperienza del mondo e molta familiarità con i suoi fenomeni interni ed esterni, ma molte e grandi cose devono essere passate per il suo petto, il suo cuore deve essere già stato profondamente colpito e commosso, egli molto deve aver fatto e vissuto prima che sia in grado di configurare a con-

crete apparenze le autentiche profondità della vita. Perciò, se è vero che in gioventú il genio è in effervescenza, come è accaduto per esempio in Goethe e Schiller, solo l'età adulta e quella senile possono portare a compimento la vera maturità dell'opera d'arte.

b) *Il talento ed il genio*

Questa attività produttiva della fantasia, ora, con cui l'artista trae a forma reale in se stesso come sua opera piú intima ciò che è in sé e per sé razionale, è quel che si chiama genio, talento, ecc.

α) Abbiamo su accennato quali siano i lati propri al genio. Questo è la capacità *generale* alla vera produzione dell'opera d'arte ed insieme l'energia per sviluppare ed effettuare tale capacità. Ma queste facoltà ed energia sono al contempo solo *soggettive*, poiché il produrre spirituale può essere effettuato solo da un soggetto autocosciente che si ponga a fine tale creazione. Si suole però fare piú determinatamente una differenza specifica fra *genio* e *talento*. Ed in effetti essi non sono immediatamente identici, sebbène la loro identità sia necessaria alla perfetta creazione artistica. Infatti l'arte, nella misura in cui in generale individualizza e deve dare reale apparenza ai suoi prodotti, richiede per i generi *particolari* di questa realizzazione differenti capacità *particolari*. Una di queste può essere indicata come talento, al modo in cui p. es. uno ha talento per il violino, un altro per il canto ecc. Ma un semplice talento può soltanto portare alla bravura in un settore del tutto singolo dell'arte, per cui, per essere in sé perfetto, esso richiede sempre la capacità artistica e l'animazione generali che solo il genio dà. Il talento senza genio non oltrepassa quindi i limiti dell'abilità esterna.

β) Si dice, inoltre, abitualmente che il talento ed il

genio sono *innati* nell'uomo. Anche qui vi è un lato giusto ed uno falso. Infatti l'uomo come tale è anche nato per la religione, p. es., per il pensiero, per la scienza, cioè egli come *uomo* ha la capacità di acquistare coscienza di Dio e di giungere alla conoscenza pensante. Per ciò non c'è bisogno d'altro che della nascita soltanto, dell'educazione, della cultura, dell'applicazione. Con l'arte le cose sono diverse; essa esige una disposizione *specifica*, in cui ha un ruolo essenziale anche un momento naturale. Come la bellezza è l'idea realizzata nel sensibile e reale, e l'opera d'arte colloca lo spirituale nell'immediatezza dell'esistenza per l'occhio e per l'orecchio, cosí anche l'artista deve configurare non nella forma esclusivamente spirituale del pensiero, ma entro l'intuizione ed il sentimento, e piú precisamente in relazione ad un materiale sensibile e nell'elemento di questo. Questo creare artistico quindi, come l'arte in generale, implica in sé il lato dell'immediatezza e della naturalità, ed è questo lato che il soggetto non può in se stesso produrre, ma deve trovare in sé come immediatamente dato. Solo in questo senso si può dire che il genio ed il talento devono essere innati.

Analogamente anche le diverse arti sono piú o meno nazionali ed in connessione con il lato naturale di un popolo. Gli Italiani, p. es., hanno quasi per natura canto e melodia, mentre presso i popoli nordici la musica e l'opera, sebbene siano state da loro premurosamente coltivate con grande successo, non sono però mai divenute autoctone, come non lo sono per quelle terre gli alberi d'arancio. Ai Greci è proprio il piú bello sviluppo della poesia epica, e soprattutto la perfezione della scultura, mentre i Romani non hanno posseduto mai arte che fosse veramente loro, ma l'hanno dovuta trapiantare dalla Grecia nel loro suolo. La massima diffusione è dunque propria, in generale, alla poesia, perché in essa il materiale sensibile e la

sua configurazione offrono le minori difficoltà. All'interno della poesia è poi a sua volta il canto popolare ad essere in massimo grado nazionale e legato a lati di naturalità; ed esso infatti si trova anche in tempi di modesto sviluppo spirituale e possiede al massimo la genuinità del naturale. Goethe ha prodotto opere d'arte in tutte le forme e in tutti i generi di poesia, ma la cosa sua piú intima e piú spontanea sono i suoi primi *Lieder*. Ad essi basta il minimo sviluppo di civiltà. I Greci moderni sono, p. es., ancora oggi un popolo di poeti e di cantori. Ciò che oggi o ieri accade o è accaduto, un atto di valore, un caso di morte, le circostanze particolari in cui si è verificato, un seppellimento, ogni avventura, una singola azione di repressione da parte dei Turchi, tutto ciò subito diviene presso di loro oggetto di canti, e si hanno molti esempi del fatto che spesso nello stesso giorno di una battaglia già furono composti dei canti sulla vittoria riportata. Fauriel ha pubblicato una raccolta di canti neo-greci, raccolti in parte dalla viva voce di donne, nutrici, bambinaie, meravigliatissime che egli si stupisse dei loro canti. In tal modo l'arte e la sua produzione determinata sono connesse alla nazionalità determinata dei popoli. Cosí gli improvvisatori si trovano principalmente in Italia, e sono dotati di talento ammirevole. Un italiano, ancora oggi, improvvisa un dramma di cinque atti, in cui non c'è nulla di mnemonico, ma tutto sorge dalla conoscenza di passioni e situazioni umane, da una profonda momentanea ispirazione. Un improvvisatore povero, dopo aver poetato per lungo tempo ed andando infine in giro per raccogliere dai presenti del denaro in un vecchio cappello, era ancora cosí pieno di fuoco e zelo che non poteva trattenersi dal declamare, e con le braccia e le mani cosí a lungo gesticolò e si agitò che alla fine sparse a terra tutto il denaro raccolto.

γ) *In terzo luogo*, è proprio del genio, in quanto in sé

abbraccia questo lato della *naturalità*, anche la facilità della produzione interna e dell'abilità tecnica estèrna in rapporto a determinate arti. Si parla molto, a questo proposito, degli ostacoli che, p. es. per un poeta, sono costituiti dal metro e dalla rima, oppure per un pittore delle numerose difficoltà che disegno, conoscenza dei colori, ombra, luce offrono all'invenzione e all'esecuzione. Certo ogni arte richiede un lungo studio, una costante applicazione, una abilità multilateralmente sviluppata; ma quanto piú il talento ed il genio sono grandi e ricchi, tanto meno hanno bisogno di sforzarsi, per acquistare l'abilità necessaria alla produzione. Infatti l'autentico artista ha l'impulso *naturale* e il bisogno immediato di dar subito forma a tutto ciò che egli ha nel suo sentimento e nella sua rappresentazione. Questo dar forma è il *suo* modo di sentire e di vedere, che egli trova in sé senza fatica come il vero organo a lui appropriato. Un musicista, p. es., può palesare solo in melodie ciò che piú intimamente in lui si muove e si agita, e quel che sente gli diviene immediatamente melodia, cosí come al pittore diviene forma e colore ed al poeta poesia della rappresentazione, la quale riveste i propri prodotti di parole armoniose. E questa dote di dar forma egli la possiede non solo come rappresentazione teoretica, immaginazione e sentimento, ma altrettanto immediatamente come sentimento pratico, cioè come dote di saper realmente eseguire. Entrambe queste doti sono unite nell'autentico artista. Ciò che vive nella sua fantasia, gli passa per cosí dire nelle dita, cosí come a noi vien fatto immediatamente di esprimere a parole ciò che pensiamo, o come i nostri piú intimi pensieri, rappresentazioni e sentimenti appaiono immediatamente in noi in gesti e atteggiamenti. Il genio autentico è da sempre venuto a capo dei lati esterni dell'esecuzione tecnica, e ha domato anche il piú povero e apparentemente piú indo-

cile materiale, a tal segno che questo è stàto costretto ad accogliere in sé e manifestare le forme interne della fantasia. Quel che in tal modo è immediatamente insito nell'artista, deve sí in lui divenire con l'esercizio una compiuta abilità, ma la possibilità di una esecuzione immediata deve egualmente essere in lui come dono di natura, giacché altrimenti l'abilità semplicemente appresa non porta mai ad un'opera d'arte viva. Entrambi i lati, la produzione interna e la sua realizzazione, vanno, conformemente al concetto dell'arte, assolutamente di pari passo.

c) *L'ispirazione*

In terzo luogo, l'attività della fantasia e della esecuzione tecnica, considerata per sé come una condizione dell'artista, è quel che si suole chiamare *ispirazione*.

α) La prima domanda che si pone a tal riguardo è come essa *sorga*, e a questo proposito sono state avanzate le opinioni piú disparate.

αα) Trovandosi il genio in generale nella piú stretta connessione dello spirituale con il naturale, si è creduto che l'ispirazione possa essere a preferenza prodotta da una sollecitazione *sensibile*. Ma il sangue caldo non basta e lo champagne non produce ancora nessuna poesia; Marmontel, p. es., racconta che trovandosi in una cantina, nella Champagne, davanti a seimila bottiglie, queste non gli ispirarono nulla di poetico. Egualmente il genio migliore può benissimo stendersi mattina e sera al fresco soffio dell'aria, in verdi prati guardando il cielo, e tuttavia non essere animato da alcuna dolce ispirazione.

ββ) D'altro canto, l'ispirazione può altrettanto poco essere provocata dall'*intenzione* semplicemente *spirituale* di produrre. Chi semplicemente presume di essere ispirato

a comporre una poesia, o a dipingere un quadro, o a inventare una melodia senza avere già in sé come sollecitazione viva alcun contenuto e limitandosi ad andare in cerca qui e lí di un argomento, sulla base di questa semplice intenzione, nonostante tutto il suo talento, non sarà ancora in grado di avere una bella concezione o di produrre una solida opera d'arte. Né quella sollecitazione solo sensibile, né la semplice volontà e decisione producono un'autentica ispirazione; applicando questi mezzi si mostra solo che l'animo e la fantasia non hanno ancora in sé concepito un vero interesse. Se invece l'impulso artistico è giusto, l'interesse si è già prima rivolto ad un oggetto e contenuto determinato e lo ha tenuto fermo.

γγ) La vera ispirazione perciò si accende ad un determinato contenuto, che la fantasia coglie per esprimerlo artisticamente, ed essa è lo stato di questo attivo dar forma, sia nell'interno soggettivo che nell'esecuzione oggettiva dell'opera d'arte; infatti è necessaria l'ispirazione per questa doppia attività. Si presenta ora di nuovo la domanda, in qual modo una tale materia deve pervenire all'artista. Anche a questo riguardo vi sono vari punti di vista. E cosí, assai spesso sentiamo avanzare la richiesta che l'artista debba trarre la materia solo da se stesso. Certo questo può accadere quando, p, es., il poeta "canta come l'uccello che se ne sta sui rami." La propria letizia è allora l'occasione che dall'interno stesso può offrirsi come materia e contenuto, in quanto essa spinge al godimento artistico della propria serenità. In tal caso "il canto che sgorga dalla gola, è la ricompensa che riccamente appaga." D'altra parte però, spesso le piú grandi opere d'arte sono state create per un'occasione del tutto esteriore. Le odi encomiastiche di Pindaro, p. es., sono nate sovente per commissione, e cosí agli artisti sono stati assegnati innumerevoli volte il fine e l'oggetto per edifici e

quadri, ed essi tuttavia hanno potuto egualmente sentirsi ispirati. Anzi noi udiamo spesso gli artisti lamentarsi che manca loro materia da poter elaborare. Questa esteriorità ed il suo stimolo alla produzione sono in tal caso il momento della naturalità e dell'immediatezza, che fanno parte del concetto del talento e devono quindi egualmente palesarsi in rapporto all'inizio dell'ispirazione. L'atteggiamento dell'artista è per questo aspetto tale che egli, proprio come talento *naturale*, entra in rapporto con una determinata materia *già data*, in quanto si trova in sé sollecitato da un pretesto esterno, un avvenimento, o come Shakespeare, p. es., da leggende, antiche ballate, novelle, cronache, a dar forma a questa materia e in generale ad estrinsecarsi *in essa*. L'occasione alla produzione può dunque venire interamente dall'esterno, e l'unica richiesta importante è solo che l'artista possegga un interesse essenziale e faccia divenire l'oggetto in sé vivo. In tal caso l'ispirazione del genio viene da sé; ed un artista autenticamente vivo trova ad opera di questa vitalità mille occasioni ad agire ed ispirarsi, occasioni rispetto a cui altri passano oltre, senza esserne toccati.

β) Se poi chiediamo in che cosa *consista* l'ispirazione artistica, essa non è nient'altro che l'essere riempiti interamente dalla cosa, essere presenti interamente nella cosa e non aver pace prima che sia coniata ed in sé conchiusa la forma artistica.

γ) Ma l'artista, se in questo modo ha fatto diventare interamente cosa sua l'oggetto, deve a sua volta saper dimenticare la sua particolarità soggettiva con le sue accidentali contingenze, e, da parte sua, immergersi interamente nella materia, cosicché egli come soggetto è, per cosí dire, solo la forma per dar forma al contenuto che lo ha preso. Una ispirazione, in cui il soggetto faccia esagerata mostra di sé e si faccia valere come soggetto, invece

di essere l'organo e l'attività vivente della cosa stessa, è una cattiva ispirazione. Questo punto ci porta alla cosí detta oggettività delle produzioni artistiche.

2. *L'oggettività della rappresentazione*

a) *L'oggettività semplicemente esteriore*

Nel senso abituale della parola l'oggettività è cosí intesa, che nell'opera d'arte ogni contenuto deve assumere la forma della realtà già esistente e ci si deve presentare in questa forma esterna a noi nota. Se noi volessimo accontentarci di una simile oggettività, potremmo chiamare anche Kotzebue un poeta oggettivo. In lui la realtà banale la ritroviamo compiutamente. Ma il fine dell'arte è proprio di abbandonare sia il contenuto che il modo di apparire del quotidiano, e di trarre dall'interno elaborandone la sua vera forma esterna solo ciò che è in sé e per sé razionale, mediante un'attività spirituale. Perciò l'artista non deve indirizzarsi all'oggettività semplicemente esteriore, a cui manca la piena sostanza del contenuto. Infatti l'apprensione di ciò che già esiste può, sí, essere in se stessa della massima vitalità e, come già abbiamo visto con alcuni esempi tratti dalle opere giovanili di Goethe, esercitare con la sua animazione una grande attrattiva; ma quando le manca un autentico contenuto, essa non attinge la vera bellezza dell'arte.

b) *L'interiorità priva di svolgimento*

Un secondo genere di oggettività non si pone a fine l'esteriore come tale, ma l'artista ha colto il suo oggetto con profonda interiorità dell'animo. Ma questo interno

rimane cosí chiuso e concentrato, che non può pervenire a chiarezza cosciente e giungere a vero svolgimento. L'eloquenza del pathos si limita ad accennarsi con presentimenti mediante apparenze esteriori in cui trova una certa eco, senza avere la forza e lo sviluppo culturale per poter esplicare la piena natura del contenuto. Specialmente i canti popolari rientrano in questo genere di rappresentazione. Esternamente semplici, essi rimandano ad un altro, profondo sentimento, che sta loro a base, ma che non è in grado di esprimersi chiaramente, non essendo ancora giunta l'arte al grado di sviluppo culturale che le consente di portare ad aperta chiarezza il proprio contenuto, per cui si deve contentare di farlo indovinare al presentimento dell'animo mediante delle esteriorità. Il cuore rimane in sé serrato e compresso, specchiandosi, per essere comprensibile al cuore, solo in esterne circostanze e apparenze del tutto finite, sempre espressive, purché siano anche lievemente rivolte verso l'animo ed il sentimento. Goethe ci ha dato anche in questo genere canti eccellenti. Il *Lamento di un pastore*, p. es., è uno dei piú belli del genere; l'animo rotto dal dolore e dalla nostalgia resta muto e chiuso, e si palesa in tratti puramente esteriori, eppure vi vibra dentro la profondità al massimo concentrata del sentimento, anche se inespressa. Nel *Re degli elfi* e in tanti altri canti domina il medesimo tono. Ma questo tono può essere degradato fino alla barbarie dell'ottusità, che non lascia giungere a coscienza l'essenza della cosa e della situazione, attenendosi ad esteriorità in parte rozze, in parte insipide. Cosí, p. es., nel Tamburino, tratto dal *Des Knaben Wunderhorn*, si ode: "O forca, alta casa" oppure "Addio, signor Caporale," il che è stato lodato come altamente commovente. Goethe invece cosí canta

Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüsse dich vieltausendmal!
Ich habe mich oft gebücket
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal. *

In tal caso l'intimità è accennata in un modo interamente diverso, che non presenta alla nostra intuizione nulla di triviale e di ripugnante in se stesso. Ma ciò che manca in generale a tutto questo genere di oggettività è il reale, chiaro affiorare del sentimento e della passione, che nell'arte autentica non può rimanere quella chiusa profondità, che con lievi allusioni attraversa l'esterno, ma invece completamente deve o per sé venire fuori oppure chiaramente ed interamente illuminare l'esterno in cui si colloca. Schiller, per es., è dentro il suo pathos con tutta l'anima, ma con una grande anima, che si immedesima nell'essenza della cosa ed è in grado di esprimerne la profondità nel modo piú libero e piú splendido, in piena ricchezza e armonia.

c) *La vera oggettività*

A questo proposito noi possiamo, conformemente al concetto dell'ideale e mettendoci anche qui dal punto di vista dell'estrinsecazione soggettiva, cosí definire la vera oggettività: del contenuto autentico che ispira l'artista, niente deve essere trattenuto nell'interno soggettivo, ma tutto deve essere sviluppato completamente, e in modo anzi che sia l'anima e la sostanza universale del contenuto scelto

* Il mazzolino che ho raccolto / ti saluti tante mille volte / Io mi sono spesso chinato, / oh, certo mille volte, / e l'ho premuto al cuore / quante migliaia di volte.

appaiano messe in rilievo, sia la forma individuale di esso appaia in sé completamente conclusa e compenetrata da quell'anima e sostanza rispetto a tutta la rappresentazione. Infatti la cosa piú alta e piú eccellente non è l'ineffabile, di modo che l'artista sarebbe in sé piú profondo di quanto non palesi l'opera, ma le sue opere sono il meglio dell'artista ed il vero; egli *è* ciò che è, ma non *è* ciò che rimane solo nell'interno.

3. *Maniera, stile ed originalità*

Ma per quanto debba essere richiesto all'artista un'oggettività nel senso su accennato, tuttavia la manifestazione è opera della *sua* ispirazione. Infatti egli come soggetto si è fuso interamente con l'oggetto ed ha creato l'incarnazione artistica dalla interna vitalità del *suo* animo e della *sua* fantasia. Questa identità della soggettività dell'artista con la vera oggettività della rappresentazione è il terzo lato principale che noi dobbiamo ancora considerare brevemente, in quanto in esso si mostra unito ciò che noi fin qui abbiamo separato come genio ed oggettività. Possiamo indicare questa unità come il concetto della autentica *originalità*.

Tuttavia, prima di passare a fissare ciò che questo concetto contiene in sé, dobbiamo esaminare ancora due punti, la cui unilateralità va superata, se deve comparire la vera originalità: questi sono la *maniera* soggettiva e lo *stile*.

a) *La maniera soggettiva*

La semplice *maniera* deve essere distinta in modo essenziale dalla originalità. Infatti la maniera riguarda solo le *peculiarità particolari* e quindi *accidentali* dell'artista,

le quali vengono fuori e si fanno valere, nella produzione dell'opera d'arte, rispetto alla *cosa* stessa ed alla sua rappresentazione ideale.

α) La maniera in tal senso non riguarda allora i generi universali dell'arte, che richiedono in sé e per sé un modo di rappresentare differenziato, come p. es. il pittore di paesaggi deve concepire i temi in maniera diversa che il pittore di soggetti storici, il poeta epico diversamente che quello lirico e drammatico; ma la maniera è una concezione ed una accidentale peculiarità dell'esecuzioni che appartengono solo a questo soggetto determinato, e possono giungere fino al punto da cadere in *diretta contraddizione* con il vero concetto dell'ideale. Considerata da questo lato, la maniera è la cosa peggiore a cui può abbandonarsi l'artista, perché egli si abbandona solo alla sua soggettività limitata come tale. Ma l'arte supera in generale la semplice accidentalità del contenuto come anche della apparenza esterna, ed avanza quindi all'artista la richiesta che egli distrugga in sé le particolarità accidentali della sua peculiarità soggettiva.

β) Perciò, *in secondo luogo*, la maniera non si contrappone già direttamente alla vera rappresentazione artistica, má per lo piú si riserva come suo margine di libertà soltanto i *lati esterni*. Essa trova posto massimamente nella pittura e nella musica, perché queste arti offrono alla concezione e alla esecuzione la maggiore ampiezza di lati esterni. Un genere di rappresentazione peculiare, appartenente ad un artista particolare ed ai suoi successori e scolari e trasformatosi in abitudine per la frequente ripetizione, costituisce qui la maniera, che ha occasione di dispiegarsi secondo due lati.

αα) Il primo lato riguarda la concezione. La tonalità dell'aria, p. es., la fogliatura, la distribuzione di luci ed ombre, l'intero tono della colorazione in generale, presen-

tano nella pittura una varietà infinita. Specialmente nella colorazione e nell'illuminazione troviamo nei pittori la piú grande differenza e i piú peculiari modi di concepire. E si può anche trattare di una tonalità di colori che noi in generale non percepiamo nella natura, perché quantunque vi esista non vi abbiamo fatto attenzione. Ma essa ha colpito questo o quell'artista, che se ne è appropriato ed ha poi preso l'abitudine di vedere e di riprodurre tutto con questa colorazione e illuminazione. Come per il colore, lo stesso gli può accadere per gli oggetti, il loro raggruppamento, posizione e movimento ecc. Principalmente negli olandesi troviamo spesso questo lato della maniera: le scene notturne di van der Neer, p. es., il modo come egli tratta il chiaro di luna, le dune di sabbia di van der Goyen in tanti suoi paesaggi, lo splendore, costantemente ricorrente, del raso e di altre stoffe di seta in tanti quadri di altri maestri rientrano tutti in questa categoria.

ββ) La maniera, poi, si estende all'esecuzione, alla pennellata, al tocco, alla mescolanza dei colori ecc.

γγ) In quanto questo specifico modo di concepire e di rappresentare si generalizza, con il suo continuo ripetersi, trasformandosi in abitudine e divenendo per l'artista una seconda natura, sorge il pericolo che la maniera, quanto piú è specifica, tanto piú facilmente degeneri in una ripetizione e fabbricazione senz'anima, e quindi povera, a cui l'artista non partecipa piú con pieno sentire e con tutta la sua ispirazione. In tal caso l'arte decade a semplice abilità manuale, a semplice mestiere, e la maniera, che in se stessa non è da disapprovare, può divenire qualcosa di arido e inanimato.

γ) Perciò la maniera piú autentica deve sottrarsi a questa particolarità limitata e deve in se stessa cosí ampliarsi, che questi modi speciali di trattazione non pos-

sano mortificarsi a semplice abitudine, in quanto l'artista si accosta in modo *piú generale* alla natura della cosa ed intende far propria questa trattazione piú generale, come implica il suo *concetto*. In questo senso si può dire che vi è in Goethe, p. es., una maniera, per il fatto che egli sa chiudere abilmente non soltanto delle poesie di società, ma anche altri esordi piú seri con una nota battuta allegra, che possa eliminare o allontanare la serietà della considerazione o della situazione. Anche Orazio si serve nelle sue epistole di questa maniera. Si tratta di una tendenza tipica della conversazione e della spigliatezza sociale che, per non andare oltre un certo limite, si arresta, taglia in tronco e volge con abilità in piacevolezza anche ciò che è piú profondo. Anche questo modo di concepire è una maniera e rientra nella soggettività della trattazione, ma in una soggettività che è di natura piú generale ed agisce interamente cosí come è necessario all'interno del tipo di rappresentazione voluto. Da quest'ultima fase della maniera possiamo passare alla considerazione dello stile.

b) *Lo stile*

"Le style c'est l'homme même," suona un noto detto francese. Qui lo stile significa in generale la peculiarità del soggetto che si dà completamente a conoscere nel suo modo di esprimersi, nella maniera di girare la frase, ecc. Il signor von Rumohr (*Ricerche Italiane*, I vol., p. 87) invece si sforza di spiegare il termine stile "come un adattarsi, divenuto abitudine, alle esigenze della materia in cui lo scultore crea realmente le sue forme, il pittore le fa apparire"; ed a questo proposito fa delle osservazioni importantissime sui generi di rappresentazione che il materiale sensibile determinato, della scul-

tura p. es., permette o impedisce. Tuttavia non occorre limitare la parola stile semplicemente a questo lato dell'elemento *sensibile*, ma essa può essere estesa a quelle determinazioni e leggi della manifestazione artistica che derivano dalla natura del genere artistico, entro cui un oggetto viene ad essere eseguito. A questo riguardo si distingue nella musica lo stile sacro da quello operistico, nella pittura lo stile storico da quello della pittura di genere. Lo stile riguarda allora un modo di rappresentazione che si conforma alle condizioni del proprio materiale altrettanto di quanto corrisponda totalmente alle esigenze di generi d'arte determinati ed alle loro leggi scaturenti dal concetto della cosa. La mancanza di stile, in questo senso piú ampio, significa allora o l'incapacità di appropriarsi di un simile modo di rappresentazione, in se stesso necessario, oppure l'arbitrio soggettivo di dare libero corso solo al proprio beneplacito invece che a ciò che è conforme a leggi, e di sostituire a quella una cattiva maniera. Perciò è inammissibile, come già nota il signor von Rumohr, che le leggi dello stile di un genere d'arte siano estese a quello degli altri, come ha fatto Mengs, p. es., nel suo celebre Parnaso nella villa Albani, dove egli "concepí ed eseguí le forme colorate del suo Apollo secondo il principio della scultura." In egual modo in molti quadri di Dürer si vede che questi si è interamente appropriato dello stile della xilografia, che ha avuto dinanzi anche in pittura, particolarmente nel panneggiamento.

c) *L'originalità*

L'originalità infine non consiste solo nel seguire le leggi dello stile, ma anche nell'ispirazione soggettiva, che, invece di abbandonarsi alla semplice maniera, coglie una

materia in sé e per sé razionale, che configura nel concetto e nell'essenza di un genere determinato di arte ed al contempo in modo conforme al concetto universale dell'ideale, partendo dall'interno della soggettività artistica.

α) L'originalità, quindi è identica con la vera oggettività e riunisce il soggettivo e l'oggettivo della rappresentazione in *tal* modo che nessuno dei due lati conserva piú, l'uno verso l'altro, nulla di estraneo. Per un verso l'originalità costituisce quindi la piú intima interiorità dell'artista, per l'altro essa non dà però nient'altro che la natura dell'oggetto, cosicché quella peculiarità appare solo come la peculiarità della cosa stessa e proviene da questa proprio come la cosa proviene dalla soggettività produttiva.

β) L'originalità quindi prima di tutto va distinta dall'arbitrio di trovate puramente gratuite. Infatti abitualmente si intende per originalità solo la produzione di cose fuor del comune, quali peculiari soltanto a questo soggetto determinato e che a nessun altro soggetto verrebbero in mente. Ma questa è allora solo una cattiva particolarità. Nessuno, p. es., in questo significato del termine è piú originale degli Inglesi, cioè ognuno di essi si dedica alla sua determinata mania, che nessuna persona sensata imiterà, e si chiama originale, nella consapevolezza della propria mania.

A ciò si lega l'originalità, oggi particolarmente celebrata, dello spirito e dell'umorismo. In essa l'artista prende le mosse dalla propria soggettività e sempre vi ritorna, cosicché il vero e proprio oggetto della rappresentazione è trattato come occasione esteriore per dare libero corso allo spirito, alle facezie, alle trovate ed ai mutamenti improvvisi dell'umore soggettivo. Ma in tal caso l'oggetto e questo aspetto soggettivo restano l'un

l'altro esteriori, e ci si comporta del tutto arbitrariamente con la materia, perché possa risaltare come cosa principale la particolarità dell'artista. Un simile umorismo può essere pieno di spirito e di profondo sentimento, e fa abitualmente grande impressione, ma è nell'insieme piú facile di quanto non si creda. Infatti interrompere sempre il corso logico delle cose, incominciare, procedere e finire arbitrariamente, mescolare nel modo piú vario una serie di motti di spirito e di sensazioni, e quindi produrre caricature della fantasia, è piú facile che sviluppare e portare a compiutezza un tutto in sé solido, a testimonianza del vero ideale. Ma l'umorismo attuale ama mettere in rilievo i lati spiacevoli di un talento screanzato, ed infatti oscilla tra il vero umorismo e la piattezza e il vaniloquio. L'umorismo vero è stato sempre molto raro; ma ora le trivialità piú insipide, purché abbiano la pretesa ed il colore esterno dell'umorismo, passano per profonde e ricche di spirito. In Shakespeare, invece, troviamo un umorismo grande e profondo, tuttavia neanche in lui mancano insipidezze. Egualmente anche l'umorismo di Jean Paul ci sorprende spesso per la profondità della arguzia e la bellezza del sentimento, ma altrettanto spesso e in modo opposto per le combinazioni barocche di oggetti che se ne stanno senza connessione alcuna fra di loro, mentre l'umorismo li combina in rapporti che si possono appena decifrare. Anche il piú grande umorista non ha presenti questi rapporti nella memoria, e cosí nelle combinazioni di Jean Paul si vede spesso che esse non sono nate dalla forza del genio, ma sono messe insieme in modo esteriore. Jean Paul ha quindi guardato, per avere sempre nuovo materiale, in tutti i libri delle piú diverse specie, botanici, giuridici, di viaggi, filosofici; ciò che lo colpiva, lo annotava, vi aggiungeva quel che gli passava in quel momento nella mente, e

quando si trattava poi di passare all'invenzione, metteva insieme in modo esteriore le cose piú eterogenee: piante brasiliane e l'antica corte di giustizia dell'Impero. Questo poi è stato lodato particolarmente come originalità o giustificato come umorismo che autorizza ogni cosa. Ma la vera originalità esclude da sé proprio un simile arbitrio.

In questa occasione possiamo pensare ancora una volta all'ironia, che si compiace di presentarsi come la piú alta originalità principalmente quando non prende piú sul serio nessun contenuto e scherza per il gusto di scherzare. Per un altro aspetto essa riunisce nelle sue manifestazioni un gran numero di esteriorità, il cui senso piú intimo il poeta conserva per sé, dovendo la grandezza e la finezza consistere nel fatto che si vuol diffondere l'idea che proprio in questi accostamenti ed esteriorità si celi la poesia della poesia e tutto ciò che vi è di piú profondo ed eccellente, che proprio per la sua profondità non si può esprimere. Cosí, p. es., nelle poesie di Federico von Schlegel, nel tempo in cui egli immaginava di essere un poeta, questo inespresso venne spacciato come la cosa migliore; tuttavia questa poesia della poesia si palesava proprio come la prosa piú piatta.

γ) La vera opera d'arte deve essere liberata da questa falsa originalità, poiché essa rivela la sua autentica originalità solo con l'apparire come l'*unica* creazione propria di uno spirito che è *uno* e che non raccatta né raffazzona nulla dall'esterno bensí lascia che il tutto, in rigorosa connessione, venga a prodursi da se stesso in un solo getto e in un solo tono, cosí come la cosa si è in se stessa riunita. Se invece le scene ed i motivi vengono collegati non da se stessi, ma soltanto dall'esterno, la necessità interna della loro unione non esiste, ed essi appaiono come uniti solo accidentalmente da una terza

soggettività estranea. Cosí il *Goetz* di Goethe è stato particolarmente ammirato per la grande originalità, e certamente Goethe, come abbiamo già detto, ha in quest'opera con molta audacia negato e calpestato tutto ciò che era stabilito come legge dell'arte dalle contemporanee teorie estetiche. Tuttavia l'esecuzione non ha una vera originalità. Infatti noi troviamo in quest'opera giovanile ancora la povertà di una materia propria, cosicché molti tratti ed intere scene, invece di essere elaborati secondo il grande contenuto, appaiono qui e lí raffazzonate secondo gli interessi del tempo in cui l'opera fu concepita, ed inseriti esteriormente. Per es. la scena in cui appare Goetz con Fra Martino, che rappresenta Lutero, contiene delle idee che Goethe ha tratto da ciò che in Germania, nel periodo in cui fu composta l'opera, si incominciava di nuovo a compiangere nei monaci: di non poter bere vino, di avere delle digestioni sonnolente, quindi di cadere in preda a numerosi appetiti e in generale di dover fare i tre insopportabili voti di povertà, castità e ubbidienza. Invece Fra Martino si entusiasma della vita cavalleresca di Goetz; questi ricorda quando torna carico del bottino dei suoi nemici: "quello lo gettai da cavallo con un colpo di punta prima che potesse tirare, e quell'altro lo abbattei con una carica insieme col cavallo" e poi ritorna al suo castello e trova la moglie; e il frate beve alla salute della signora Elisabetta, asciugandosi gli occhi. Ma Lutero non ha incominciato con questi pensieri temporali, ma da pio frate ha tratto da S. Agostino una concezione ed un convincimento religiosi ben diversamente profondi. In modo analogo si trovano poi subito nelle scene seguenti riferimenti a certe convinzioni pedagogiche del tempo, diffuse soprattutto da Basedow. I fanciulli per es., si diceva allora, imparano molte cose che non comprendono, mentre il metodo

giusto consiste nell'imparare cose reali con l'intuizione e l'esperienza. Carlo infatti ripete a memoria a suo padre, proprio come era di moda al tempo della giovinezza di Goethe: " Jaxthausen è un villaggio e castello sulla Jaxt, appartiene da duecento anni ai signori di Berlichingen in eredità e proprietà." Ma quando Goetz gli domanda: " Conosci il signor di Berlichingen? " il bimbo lo guarda fisso, e per troppa dottrina non conosce suo padre. Goetz lo assicura che egli conosceva tutti i sentieri, le vie ed i guadi, prima di sapere come si chiamasse il fiume, il villaggio ed il castello. Queste sono delle aggiunte eterogenee, che non riguardano la materia stessa; mentre colà dove questa avrebbe dovuto essere colta nella sua profondità peculiare, p. es., nel colloquio fra Goetz e Weislingen, vengono solo fuori fredde riflessioni prosaiche sull'epoca.

Analoga aggiunta di tratti singoli che non scaturiscono dal contenuto, ritroviamo perfino nelle *Affinità Elettive*: i parchi, i quadri viventi e le oscillazioni pendolari, la sensibilità per i metalli, il mal di capo, l'intera immagine, tratta dalla chimica, delle affinità chimiche, sono di questo genere. Nel romanzo, che si svolge in una determinata epoca prosaica, certamente tali cose sono maggiormente ammissibili, specialmente quando si procede con l'abilità e la grazia di un Goethe. Inoltre un'opera d'arte non può liberarsi completamente dalla cultura del proprio tempo; ma una cosa è riflettere tale cultura, un'altra ricercare e riunire esteriormente i materiali in modo indipendente dal contenuto vero e proprio della rappresentazione. L'originalità autentica dell'artista e dell'opera d'arte consiste solo nell'essere animati dalla razionalità del contenuto in se stesso vero. Se l'artista si è interamente appropriato di questa ragione oggettiva, senza mescolarla e renderla impura dall'interno e dall'esterno con particolarità estranee, solo allora egli dà nell'oggetto con-

figurato anche se stesso nella sua piú vera soggettività, che vuole essere solo il vivente punto di passaggio all'opera d'arte in se stessa conchiusa. Infatti in ogni vero poetare, pensare ed agire, la libertà autentica fa agire il sostanziale come una potenza in sé, che al contempo è tanto la potenza piú intima del pensiero e della volontà soggettiva, che nella conciliazione completa di entrambi non può piú restare alcun dissidio. Cosí l'originalità dell'arte si alimenta certo di ogni particolarità accidentale, ma l'assorbe solo perché l'artista possa seguire interamente i tratti e lo slancio dell'ispirazione del suo genio riempita soltanto dall'argomento, e, invece del capriccio e di un vuoto arbitrio, possa rappresentare il suo vero Io nel suo argomento realizzato secondo la verità. Non avere maniera fu sempre l'unica grande maniera, e solo in questo senso sono da chiamare originali Omero, Sofocle, Raffaello, Shakespeare.

Parte seconda

Sviluppo dell'ideale nelle forme particolari del bello artistico

Ciò che abbiamo considerato nella prima parte, riguardava, sí, la realtà dell'idea del bello come ideale dell'arte, ma, pur avendo noi sviluppato il concetto di opera d'arte ideale secondo molti lati, tutte le definizioni si richiamavano però solo all'opera d'arte ideale *in generale*. Ma l'idea del bello, come l'idea, è al contempo una totalità di differenze essenziali, che devono comparire e realizzarsi come tali. Possiamo chiamare ciò, nell'insieme, le *forme particolari dell'arte* in quanto sono lo sviluppo di quel che è implicito nel concetto dell'ideale e viene ad esistenza mediante l'arte. Se però parliamo di queste forme d'arte come di diverse *speci* dell'ideale, non dobbiamo intendere "specie" nel senso abituale del termine, come se le particolarità si accòstassero dall'esterno all'ideale come genere universale, modificandolo, ma con "specie" non intendiamo esprimere altro che le differenziate e quindi piú concrete determinazioni dell'idea del bello e dell'ideale dell'arte stessa. L'universalità della rappresentazione artistica viene quindi determinata qui non esternamente, ma in se stessa ad opera del proprio concetto, cosicché è questo concetto che si viene svolgendo in una totalità di particolari forme d'arte.

Piú precisamente, le forme d'arte come sviluppo realizzante il bello trovano la loro origine nell'idea stessa in *questo* modo, che essa perviene a raffigurazione e realtà mediante quelle e viene ad apparire in una forma reale

diversa a seconda che essa è per se stessa soltanto in base alla sua determinatezza astratta o in base alla sua totalità concreta. Infatti l'idea è in generale vera idea solo in quanto si sviluppa per sé per propria attività, e, essendo essa come ideale apparenza immediata, ed anzi idea del bello identica con la propria apparenza, in ognuno dei gradi particolari che l'ideale nel suo svolgimento percorre, ad ogni determinatezza *interna* si lega immediatamente una configurazione *reale* diversa. Quindi è la stessa cosa considerare in questo sviluppo il procedere come un procedere interno dell'idea in sé o come un procedere della forma in cui essa si dà esistenza. Ognuno di questi due lati è immediatamente legato all'altro; la compiutezza dell'idea come contenuto appare perciò altrettanto come la compiutezza della forma, e le insufficienze della forma si mostrano a loro volta come insufficienza dell'idea, la quale costituisce il significato interno per l'apparenza esterna ed in questa diviene a se stessa reale. Quando noi, dunque, ci imbattiamo qui in forme d'arte ancora inadeguate in confronto con il vero ideale, non si tratta di opere d'arte mancate, nel senso abituale del termine, le quali o non esprimono nulla o non hanno la capacità di essere all'altezza di ciò che dovrebbero rappresentare; ma per ogni contenuto specifico dell'idea, la forma determinata che il contenuto si dà nelle forme d'arte particolari è ogni volta adeguata, e l'insufficienza o la compiutezza dipende solo dalla determinatezza relativamente vera o no, quale a sé l'idea è per sé. Infatti il contenuto deve essere in se stesso vero e concreto, prima che possa trovare la vera forma bella.

Noi abbiamo a questo riguardo da considerare, come già abbiamo visto nella suddivisione generale, tre forme principali di arte.

In primo luogo, quella *simbolica*. In essa l'idea *cerca*

ancora la sua vera espressione artistica, perché è in se stessa ancora astratta ed indeterminata e non ha perciò in sé e dentro di sé l'apparenza adeguata, ma si trova in opposizione di fronte alle cose esterne della natura, a lei stessa esterne, ed agli eventi umani. Ora, presentendo immediatamente in questo insieme di oggetti le proprie astrazioni, o sforzandosi di penetrare con le sue universalità prive di determinazioni in un'esistenza concreta, corrompe e falsa le forme già esistenti. Infatti essa può cogliere solo arbitrariamente, pervenendo cosí non ad una identificazione perfetta, ma solo ad una eco e ad un accordo ancora astratto di significato e forma, che in questa assenza presente e futura di una completa compenetrazione reciproca mettono in risalto, sí, la loro affinità, ma altrettanto la loro reciproca esteriorità, estraneità e inadeguatezza.

In secondo luogo, l'idea, secondo il suo concetto, non si arresta all'astrazione e all'indeterminatezza di pensieri generali, ma è in se stessa libera soggettività infinita, che essa coglie nella sua realtà come spirito. Lo spirito ora, come soggetto libero, è determinato in sé e ad opera propria, e in questa autodeterminazione possiede anche nel proprio concetto la forma esterna a lui adeguata, a cui può riunirsi come con la sua realtà a lui adatta in sé e per sé. In questa unità di contenuto e forma senz'altro adeguata risiede la *seconda forma d'arte*, quella *classica*. Se però la compiutezza di essa deve divenire reale, lo spirito, in quanto si fa oggetto d'arte, non deve essere lo spirito senz'altro assoluto che trova la sua esistenza conforme solo nella *spiritualità* ed interiorità stessa, ma lo spirito ancora *particolare* e quindi affetto da una astrazione. Il libero soggetto dunque, che è configurato dall'arte classica, appare, sí, come essenzialmente universale e quindi libero da ogni accidentalità e dalla mera particolarità dell'interno e dell'esterno, ma al contempo come riempito solo di una

universalità in se stessa particolarizzata. Infatti la forma esterna è, in quanto esterna, una particolare forma determinata, e per una completa fusione non può in sé rappresentare che un contenuto determinato e quindi limitato, mentre a sua volta lo spirito in sé particolare può passare completamente solo in un'apparenza esterna e con essa legarsi in un'unità inseparabile.

L'arte in tal caso si è tanto accostata al proprio concetto da presentare l'idea come individualità spirituale immediatamente unita con la sua realtà corporea in modo cosí perfetto, che innanzitutto l'esistenza esterna non ha piú autonomia nei riguardi del significato che deve esprimere, mentre l'interno a sua volta mostra solo se stesso nella sua forma approntata per l'intuizione, in cui si riferisce affermativamente a se stesso.

Ma se *in terzo luogo* si concepisce l'idea del bello come lo spirito *assoluto* e quindi — come spirito — per se stesso libero, essa non si trova piú perfettamente realizzata nell'esteriorità, in quanto ha la sua vera esistenza solo in sé come *spirito*. Essa dissolve cosí quella unione classica di interiorità e di apparenza esterna, e se ne ritorna in sé. Ciò ci offre il tipo fondamentale per la forma d'arte *romantica*. Per essa, richiedendo il suo contenuto, a causa della sua libera spiritualità, piú di quanto non sia in grado di offrire la raffigurazione nell'esterno e nel corporeo, la forma diviene un'esteriorità *piú indifferente*. Cosí l'arte romantica crea di nuovo, ma da un punto opposto rispetto a quella simbolica, la separazione di contenuto e forma.

In tal modo, l'arte simbolica *cerca* quella unità compiuta di significato interno e forma esterna, che la forma classica *trova* nella rappresentazione, per l'intuizione sensibile, della individualità sostanziale, e che l'arte romantica *oltrepassa* nella sua preminente spiritualità.

Sezione prima
La forma d'arte simbolica

Introduzione
Del simbolo in generale

Il simbolo, nel significato che noi qui diamo alla parola, costituisce, sia secondo il concetto che come fenomeno storico, l'inizio dell'arte, ed è quindi da considerare in qualche modo solo come pre-arte, che è propria principalmente dei paesi orientali e ci conduce solo dopo molti giri, trasformazioni e mediazioni alla autentica realtà dell'ideale, che è la forma d'arte classica. Si deve quindi subito distinguere il simbolo nella sua autonoma peculiarità in cui esso offre il tipo universale per la rappresentazione e l'intuizione artistica, da quel genere di simbolico che è abbassato a semplice forma esterna, priva per sé di autonomia. Infatti in quest'ultima guisa il simbolo si ritrova pure nell'arte classica e romantica, cosí come anche singoli lati del simbolico possono assumere la forma dell'ideale classico o mostrare l'inizio dell'arte romantica. Ma questi oscillamenti riguardano sempre soltanto prodotti secondari e tratti singoli, e non costituiscono l'anima vera e propria e la natura determinante di intere opere d'arte.

Quando invece il simbolo si sviluppa autonomamente nella sua forma peculiare, si ha in generale il carattere della *sublimità*, poiché dapprima deve divenire forma solo l'idea in sé ancora senza misura e non in sé liberamente determinata, per cui essa non è in grado di trovare nei fenomeni concreti una forma determinata, che corrisponda compiutamente a questa astrazione ed universalità. Ma in questa mancanza di corrispondenza l'idea sorpassa

la sua esistenza esterna, invece di esservi risolta o esserne perfettamente chiusa. Questo essere oltre la determinatezza dell'apparenza costituisce il carattere universale del sublime.

Per ciò che riguarda innanzitutto il lato formale, dobbiamo chiarire in modo del tutto generale ciò che intendiamo per simbolo.

Simbolo in generale è un'esistenza esterna che è immediatamente presente o data all'intuizione, ma che non deve essere presa in base a lei stessa, cosí come immediatamente si presenta, bensí in un senso piú ampio e piú universale. Quindi nel simbolo vanno subito distinti due lati: il *significato* e la sua *espressione*. Il *primo* è una rappresentazione od un oggetto, qualunque ne sia il contenuto, la *seconda* è un'esistenza sensibile o un'immagine di qualsiasi specie.

1. *Il simbolo come segno*

Il simbolo è innanzitutto *un segno*. Ma nella semplice designazione la connessione reciproca che vi è fra il significato e la sua espressione è un legame del tutto arbitrario. Questa espressione, questa cosa sensibile o questa immagine rappresenta allora tanto poco se stessa, che essa porta invece a rappresentazione un contenuto a essa estraneo, con cui non ha bisogno di aver propriamente nulla in comune. Per es., nelle lingue i suoni sono segni di una rappresentazione, di una sensazione ecc., ma la maggior parte dei suoni della lingua è legata con le rappresentazioni che essi esprimono in un modo accidentale per il contenuto, quantunque si possa mostrare, seguendo lo sviluppo storico, che la connessione originaria era di natura diversa; e la differenza delle lingue consiste principalmente nel fatto che la medesima rappresentazione è espressa con

suoni diversi. Altro esempio di questi segni sono i colori ("les couleurs") usati nelle coccarde e nella bandiera per indicare a quale nazione appartenga un individuo o una nave. Tale colore non contiene in se stesso alcuna qualità, che esso abbia in comune con quel che significa, cioè con la nazione che da esso viene rappresentata. Noi non dobbiamo prendere, in rapporto all'*arte*, il simbolo nel senso di questa *indifferenza* di significato e designazione; giacché l'arte in generale consiste proprio nella relazione, nell'affinità e nella concreta compenetrazione reciproca di significato e forma.

2. *L'accordo parziale tra forma e significato*

Diversamente stanno le cose per il segno che deve essere un *simbolo*. Il leone, p. es., è considerato simbolo del coraggio, la volpe dell'astuzia, il cerchio simbolo dell'eternità, il triangolo della Trinità. Ma il leone, la volpe, possiedono per sé le qualità di cui devono esprimere il significato. Egualmente il cerchio non mostra il carattere indefinito o arbitrariamente limitato di una linea retta o di un'altra linea che non ritorna in se stessa, la qual cosa vale egualmente per una qualunque limitata sezione di tempo; il triangolo ha come un *tutto* lo stesso *numero* di lati e di angoli che si presentano nell'idea di Dio, quando si vuol dar *numero* alle determinazioni che la religione coglie in Dio.

In questi generi di simbolo, quindi, le esistenze sensibilmente date hanno già nel proprio esserci quel significato per la cui rappresentazione ed espressione esse sono impiegate; ed il simbolo, considerato in questo senso piú ampio, non è dunque un semplice segno indifferente ma un segno che nella sua esteriorità abbraccia in sé anche il

contenuto della rappresentazione che esso fa apparire. Al contempo però esso deve portare a coscienza non se stesso come questa singola cosa concreta, ma solo quella qualità universale in sé del significato.

3. *Il disaccordo parziale tra forma e significato*

Va poi *in terzo luogo* notato che il simbolo, sebbene non debba essere del tutto inadeguato al suo significato, come il segno semplicemente esterno e formale, non deve neanche, per rimanere simbolo, farsi ad esso interamente commisurato. Infatti, sebbene per un lato il contenuto, che è il significato, e la forma che è usata per significato, concordino in *una* qualità, tuttavia la *forma* simbolica contiene per sé ancora *altre* determinazioni assolutamente indipendenti da quella qualità in comune che essa ha prima designato; come egualmente non è necessario che il *contenuto* sia un contenuto astratto, quale la forza, l'astuzia, ma può essere un contenuto concreto, che da parte sua può possedere anche qualità peculiari diverse dalla prima proprietà che costituisce il significato del suo simbolo, ed ancor piú dalle altre qualità peculiari di questa forma. Il leone p. es. non è solo forte, la volpe non è solo astuta; in particolare, Dio possiede proprietà ben interamente diverse da quelle che possono essere colte in un numero, in una figura matematica o in una forma animale. Il contenuto perciò rimane anche *indifferente* nei riguardi della forma che lo rappresenta, è la determinatezza astratta che esso è, può egualmente essere presente in infinite altre esistenze e figurazioni. Parimenti un contenuto concreto ha in esso molte determinazioni, ad esprimere le quali possono servire altre figurazioni dotate della medesima determinazione. Avviene la stessa cosa per l'esistenza esterna in cui si esprime

simbolicamente un contenuto qualsiasi. Anche essa, come concreta esistenza, ha in sé piú determinazioni di cui può essere simbolo. Cosí il leone certamente è il migliore e piú diretto simbolo della forza; ma altrettanto può esserlo il corno, il toro; quest'ultimo a sua volta ha infiniti altri significati simbolici. Innumerevoli infine sono le figurazioni e le forme che sono state usate come simbolo per rappresentare Dio.

Da qui deriva che il simbolo, secondo il suo concetto, rimane essenzialmente *ambiguo.*

a) *Il carattere dubbio del simbolo*

In primo luogo la vista di un simbolo fa in generale subito sorgere il dubbio se una *figura va considerata come simbolo o no*, anche se trascuriamo l'ambiguità ulteriore circa il contenuto *determinato* che una forma debba esprimere quando vi sono *piú* significati di cui la si può spesso usare come simbolo mediante connessioni piú remote.

Ciò che abbiamo prima di tutto dinanzi sono in generale una figura, un'immagine, che danno per sé solo la rappresentazione di una esistenza immediata. Un leone, p. es., un'aquila, un colore, rappresentano se stessi e possono bastare per se stessi. Sorge quindi la domanda se un leone la cui immagine ci è posta davanti deve esprimere e significare solo se stesso o inoltre rappresentare e significare qualcos'altro, il contenuto piú astratto della semplice forza o quello piú concreto di un eroe o di una stagione dell'anno, dell'agricoltura; inoltre se questa immagine deve essere presa, come si suol dire, *in senso proprio o nello stesso tempo improprio*, oppure se *solo* in senso improprio. Questo avviene, p. es., nelle espressioni linguistiche simboliche, per parole come comprendere,

conchiudere ecc. Quando esse indicano attività spirituali, noi abbiamo dinanzi immediatamente solo questo loro significato indicante una attività spirituale, senza che ci richiamino anche all'azione sensibile del comprendere e conchiudere. Ma con l'immagine del leone ci è dinanzi non soltanto il significato che esso può avere come simbolo, ma anche la sua figura ed esistenza sensibile.

Una simile dubbiosità cessa quindi soltanto quando vengono espressamente nominati entrambi i lati, il significato e la sua figura, ed è al contempo espresso il loro rapporto. In tal caso, però, anche la concreta esistenza rappresentata non è piú un simbolo nel vero senso della parola, ma una semplice immagine, ed il rapporto di immagine e significato acquista la nota forma del *paragone*, della similitudine. In questa infatti entrambe le cose ci devono star dinanzi: e la rappresentazione universale e la sua immagine concreta. Se invece la riflessione non è ancora pervenuta al punto di fissare autonomamente delle rappresentazioni universali, e quindi di esteriorizzarle per sé, anche la forma sensibile affine, in cui un significato piú universale deve trovare la sua espressione, non è ancora intesa separatamente da questo significato, ma entrambi sono ancora immediatamente in uno. In questo consiste la differenza, come vedremo poi, fra simbolo e paragone. Cosí, p. es., Karl Moor, alla vista del sole morente, esclama: "Cosí muore un eroe!" Qui il significato è esplicitamente separato dalla rappresentazione sensibile ed è al contempo aggiunto all'immagine. In altri casi questa separazione e questo rapporto, nelle similitudini, non sono messi in rilievo cosí chiaramente, ma la connessione rimane piú immediata; in tal caso però deve già risultare in base alla restante connessione del discorso, al posto della frase e ad altre circostanze, che l'immagine non deve soddisfare per sé ma che si deve con essa intendere questo o quel signi-

ficato determinato che non può rimanere dubbio. Quando, p. es., Lutero dice:

Ein feste *Burg* ist unser Gott,*

o quando si legge:

In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling,
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis.**

non vi è alcun dubbio che cittadella significhi difesa, oceano e vele spiegate il mondo delle speranze e dei progetti, il battello i fini ed il possesso limitati, il porto un posticino sicuro. Egualmente quando nell'Antico Testamento è detto: "O Dio, spezza loro i denti in bocca, rompi, o Signore, le zanne dei giovani leoni!" si riconosce subito che denti, bocca, zanne dei giovani leoni non sono intesi per sé, ma sono solo immagini ed intuizioni sensibili, che vanno intese in senso improprio, tenendo conto solo del loro *significato*.

Questa dubbiosità è tanto piú presente nel simbolo come tale, in quanto un'immagine, che ha un significato, viene principalmente chiamata *simbolo* solo allorché questo significato non è per sé espresso come nel paragone, o non è già altrimenti chiaro. Certo anche al simbolo vero e proprio viene tolta la sua ambiguità dal fatto che proprio a causa di questa incertezza l'associazione fra immagine sensibile e significato diviene un'abitudine e un qualcosa di piú o meno convenzionale, — come inevitabilmente si richiede nel caso dei semplici segni, — mentre la similitudine si presenta come qualcosa di in-

* Salda *cittadella* è il nostro Dio.
** Nell'oceano si imbarca con mille vele il giovine, / ma il vecchio in silenzio su un battello superstite si dirige nel porto.

ventato lí per lí, di isolato, che è di per sé chiaro, perché porta già con sé il suo significato. Tuttavia, se pure il simbolo determinato è chiaro per abitudine a coloro che si trovano entro questa cerchia di rappresentazioni convenzionali, il contrario avviene per tutti gli altri che non si muovono nella stessa cerchia o per i quali questa appartiene solo al passato. A loro è data in primo luogo solo l'immediata raffigurazione sensibile, rimanendo ogni volta dubbio se devono contentarsi di ciò che sta loro dinnanzi o se sono invece rimandati ad altre rappresentazioni e pensieri. Quando, p. es., nelle chiese cristiane noi vediamo su un punto appariscente di un muro il *triangolo*, riconosciamo subito che qui non si tratta della semplice intuizione sensibile di questa figura geometrica, ma di un suo significato. È altrettanto chiaro che in un altro luogo questa figura non deve essere considerata come simbolo o segno della Trinità. Ma altri popoli non cristiani, che non hanno la stessa abitudine e le stesse conoscenze, si troveranno in dubbio a questo proposito, e noi stessi non potremmo determinare dappertutto con eguale sicurezza se un triangolo va inteso come triangolo vero e proprio o come simbolo.

b) *Il carattere dubbio del simbolico in mitologia ed in arte*

Questa mancanza di sicurezza noi la incontriamo ora non già in casi limitati, ma in domini molto estesi dell'arte, nel contenuto anzi di una materia inesauribile, quello di quasi tutta l'arte orientale. Perciò nel mondo delle figurazioni e delle produzioni dell'antica Persia, dell'India, dell'Egitto, ci sentiamo a disagio, non appena ci accostiamo ad esso. Sentiamo di muoverci fra *problemi*; queste forme per sé non ci dicono nulla e non danno godimento né accontentano nella loro intuizione immediata, ma ci ri-

chiedono da se stesse di procedere oltre di esse fino al loro significato, che deve essere qualcosa di piú vasto e di piú profondo di queste immagini. Per altre produzioni si vede invece a prima vista che esse, come p. es., i racconti per l'infanzia, devono essere un semplice gioco di immagini e di associazioni accidentali e strane. I fanciulli infatti si accontentano di una simile superficialità di immagini, del loro gioco senza spirito ed ozioso, della loro traballante combinazione. I popoli però, anche nella loro infanzia, hanno richiesto un contenuto piú essenziale, quale noi in effetti troviamo anche nelle forme artistiche dell'India e dell'Egitto, sebbene nelle loro enigmatiche produzioni la spiegazione sia solo accennata, e grandi difficoltà si incontrino, quando si vogliono decifrare. Ma in questa mancanza di adeguatezza fra significato ed immediata espressione artistica, può apparire in un primo momento assai dubbio quanto sia da attribuire alla povertà dell'arte e all'impurità e mancanza di idee della fantasia, e quanto invece dipenda dal fatto che la figurazione piú pura, piú esatta non sarebbe per sé in grado di esprimere il significato piú profondo, per cui il fantastico ed il grottesco sarebbero stati creati piuttosto in vista di una rappresentazione che li oltrepassa.

Perfino nel campo dell'arte classica ci si imbatte di nuovo qua e là in una simile incertezza, sebbene il classico dell'arte consista nel non aver per sua natura niente di simbolico, ma nell'essere in se stesso assolutamente chiaro e perspicuo. Chiaro è infatti l'ideale classico per il fatto che esso abbraccia il vero contenuto nell'arte, cioè la soggettività sostanziale, trovando con ciò anche la vera forma, che in se stessa non esprime altro che quell'autentico contenuto. In tal modo il senso, il significato non è se non quello che realmente c'è nella figura esterna, corrispondendo perfettamente entrambi i lati; invece nel simbolico, nella si-

militudine, ecc., l'immagine rappresenta sempre qualcosa d'altro che il mero significato di cui fornisce l'immagine. Ma anche l'arte classica ha ancora un lato di ambiguità, in quanto nelle produzioni mitologiche dell'antichità può apparire dubbio se dobbiamo arrestarci alle forme esterne come tali, ammirandole come gioco pieno di grazia di una felice fantasia — considerando la mitologia solo una oziosa invenzione di favole — oppure se dobbiamo ancora cercare un diverso e piú profondo significato. Questa ultima richiesta può renderci perplessi soprattutto nei casi in cui il contenuto di quelle favole riguarda la vita e l'opera degli dèi, perché le storie che ci vengono raccontate sarebbero in tal caso da considerare come assolutamente indegne dell'assoluto, come invenzione semplicemente inadeguata e insulsa. Quando p. es. leggiamo delle dodici fatiche di Ercole o addirittura sentiamo che Zeus ha precipitato dall'Olimpo nell'isola di Lemno Efesto, tanto che questi ne rimase zoppo, crediamo di essere in presenza solo di un prodotto favoloso della fantasia. Egualmente i molti amori di Giove ci possono apparire come semplici invenzioni arbitrarie. Ma d'altro canto, proprio poiché tali storie vengono raccontate della suprema divinità, diventa egualmente credibile che dietro al significato che il mito immediatamente dà, se ne nasconda un altro, piú ampio.

A questo proposito si sono perciò affermate in particolar modo *due opposte* rappresentazioni. La *prima* considera la mitologia come storie semplicemente esteriori, che sarebbe indegno confrontare con un Dio, benché considerate per sé possano esser graziose, amabili, interessanti e perfino di grande bellezza; mentre non debbono però dare occasione ad ulteriori spiegazioni di piú profondi significati. La mitologia va quindi considerata solo *storicamente*, — secondo la forma in cui esiste, — poiché da una parte, per il suo lato artistico, essa si mostrerebbe per sé sufficiente

nelle sue figurazioni, nelle sue immagini, nei suoi dèi, nelle loro azioni e nei loro casi, anzi darebbe già in se stessa la spiegazione di tutto mettendo in rilievo il significato delle sue immagini; mentre d'altra parte essa, secondo la sua genesi storica, si sarebbe sviluppata partendo da inizi locali e in base all'arbitrio di sacerdoti, artisti, poeti, e ad eventi storici, favole e tradizioni straniere. Il *secondo* punto di vista invece non vuole accontentarsi del lato soltanto esterno delle figure e dei racconti mitologici, ma sostiene che in essi è implicito un senso generale piú profondo che è compito della mitologia, come considerazione scientifica dei miti, conoscere dietro il suo velame. La mitologia dovrebbe quindi essere intesa *simbolicamente*. Simbolico, infatti, significa qui solo che i miti, in quanto prodotti dallo spirito, per quanto bizzarri, frivoli, grotteschi, ecc. possano sembrare e per quanto siano mischiati ad accidentalità arbitrarie esteriori della fantasia, abbracciano tuttavia in sé significati, cioè pensieri generali sulla natura di Dio, filosofemi.

In questo senso particolarmente *Creuzer* ha ricominciato in tempi recenti, nella sua *Simbolica*, ad esaminare le rappresentazioni mitologiche dei popoli antichi non piú nella solita maniera, esteriormente e prosaicamente o secondo il loro valore artistico, ma ricercando una interna razionalità di significati. Egli si è fatto qui guidare dal presupposto che i miti e le storie leggendarie sono state originate dallo spirito umano che, pur essendo in grado di giocare con le sue rappresentazioni sugli dèi, entra tuttavia, con l'interesse della religione, in una sfera piú alta, in cui è la ragione quella che inventa le forme, pur rimanendo affetta ancora dall'incapacità di esporre adeguatamente il proprio interno. Questa ipotesi è vera in sé e per sé: la religione trova la sua fonte nello spirito, che cerca la propria verità, la presente e se la porta a coscienza

in una forma qualsiasi che ha minore o maggiore affinità con questo contenuto della verità. Ma quando è la razionalità che inventa le forme, sorge allora anche il bisogno di conoscere la razionalità. Solo questa conoscenza è veramente degna dell'uomo. Chi la trascura non raggiunge altro che una massa di conoscenze esteriori. Se noi invece andiamo in cerca della verità interna delle rappresentazioni mitologiche, senza però perdere di vista anche l'altro lato, cioè l'accidentalità e l'arbitrio della immaginazione, la località, ecc., possiamo allora anche giustificare le diverse mitologie. E giustificare l'uomo nel suo produrre e formare spirituale è un compito nobile, piú nobile che quello di limitarsi a raccogliere esteriorità storiche. Certo si è rimproverato a Creuzer di *interpolare* solo significati del genere nei miti, secondo il procedimento dei neoplatonici, e di cercarvi dei pensieri che non solo non è provato storicamente che vi fossero, ma di cui si può anzi storicamente provare che, per trovarli, è stato necessario averceli prima aggiunti. Infatti il popolo, i poeti e i sacerdoti — benché d'altra parte si parli di nuovo molto di una grande sapienza segreta dei sacerdoti — non avrebbero saputo nulla di tali pensieri, che sarebbero stati del tutto inadeguati allo sviluppo culturale del loro tempo. Per quest'ultimo punto si ha certo pienamente ragione. I popoli, i poeti, i sacerdoti, in effetti non hanno avuto dinanzi i pensieri generali, che stanno a fondamento delle loro rappresentazioni mitologiche, sotto questa forma di universalità, cosí da averli poi intenzionalmente avvolti nella forma simbolica. Ma Creuzer non ha affermato questo. Però dal fatto che gli antichi non pensassero, nella loro mitologia, a ciò che noi ora vi troviamo, non consegue affatto che le loro rappresentazioni non siano, e non debbano quindi essere considerate *in sé* come simboli; giacché i popoli, nell'epoca in cui creavano i loro miti, vivevano in condizioni esse

stesse poetiche, prendendo quindi coscienza del piú profondo del loro intimo non in forma di pensiero, ma nelle figure della fantasia, senza separare le rappresentazioni astratte generali dalle immagini concrete. Che le cose stiano realmente cosí, è quello che qui dobbiamo essenzialmente fissare ed accettare, sebbene non sia da escludere che si possano spesso insinuare in questo genere di spiegazioni simboliche, come nelle ricerche etimologiche, delle combinazioni semplicemente artificiose, ingegnose.

c) *Delimitazione del concetto di arte simbolica*

Per quanto possiamo ora aderire all'opinione che la mitologia, con le sue storie di dèi e le estese creazioni di una fantasia inesauribile, racchiuda in sé un contenuto razionale e profonde rappresentazioni religiose, va chiesto tuttavia nei riguardi dell'arte simbolica, se *ogni* mitologia ed arte vadano intese *simbolicamente*, come ha affermato p. es. Federico von Schlegel, secondo cui in ogni rappresentazione artistica è da cercare un'allegoria. Il simbolico o l'allegorico è in tal caso cosí inteso, che ad ogni opera d'arte e ad ogni figura mitologica farebbe da base un pensiero generale che, messo in rilievo per sé nella sua universalità, deve offrire la spiegazione di ciò che propriamente significa questa opera, questa rappresentazione determinata. Un tal modo di procedere è divenuto ugualmente molto usuale al giorno d'oggi. Cosí, p. es., nelle recenti edizioni di Dante, nel quale indubbiamente si incontrano molteplici allegorie, si è voluto spiegare ogni canto in modo del tutto allegorico, ed anche nelle edizioni degli antichi poeti fatte da Heyne, si è cercato di chiarire nelle note, in astratte determinazioni intellettuali, il senso generale di ogni metafora. Infatti particolarmente l'intelletto corre subito al simbolo ed all'allegoria, poiché esso

separa immagine e significato, e distrugge cosí la forma artistica, che a questa spiegazione simbolica, che vuole tirar fuori solo il generale come tale, non interessa.

Questa estensione del simbolico a tutti i campi della mitologia e dell'arte non è affatto quel che abbiamo dinnanzi qui nella considerazione della forma d'arte simbolica. Infatti noi non ci curiamo di accertare in che misura forme d'arte nel vero senso della parola possano essere spiegate simbolicamente o allegoricamente, ma dobbiamo viceversa chiederci in che misura il simbolico stesso può essere incluso fra le *forme d'arte*. Noi vogliamo stabilire il rapporto artistico fra il significato e la sua forma, nella misura in cui tale rapporto è *simbolico* a differenza di altri generi di rappresentazione, soprattutto di quello classico e di quello romantico. Nostro compito deve quindi essere non quello di estendere il simbolico a tutta la sfera dell'arte, ma viceversa quello di limitare espressamente l'ambito di ciò che è rappresentato in se stesso come simbolo vero e proprio e che va quindi considerato come simbolico. In questo senso abbiamo già sopra suddiviso l'ideale artistico in tre forme, quella simbolica, quella classica e quella romantica.

Il simbolico, nel senso in cui noi lo intendiamo, cessa infatti colà dove la libera individualità, al posto di indeterminate, generali, astratte rappresentazioni, costituisce la forma ed il contenuto della raffigurazione. Il soggetto infatti è ciò che ha per sé stesso significato e spiega se stesso; ciò che sente, avverte, fa, compie, le sue qualità, le sue azioni, il suo carattere sono lui stesso; e l'intera cerchia della sua apparenza sensibile e spirituale non ha altro significato che il soggetto, il quale in questo suo estendersi e svolgersi porta ad intuizione solo se stesso come padrone dell'intera sua oggettività. Significato e rappresentazione sensibile, interno ed esterno, cosa ed immagine non sono

allora piú distinti gli uni dagli altri e non si presentano piú, come avviene in ciò che è propriamente simbolico, semplicemente come affini, ma si presentano come *un* tutto, in cui l'apparenza non ha piú un'altra essenza, né l'essenza altra apparenza fuori di sé o accanto a sé. Manifestante e manifestato sono superati ad unità concreta. In tal senso gli dèi greci, nella misura in cui l'arte greca li pone come individui liberi ed in sé autonomamente conchiusi, non vanno presi simbolicamente, ma sono sufficienti per se stessi. Le azioni di Zeus, di Apollo, di Atena proprio per l'arte appartengono solo a questi individui e non devono rappresentare niente altro che la loro potenza e le loro passioni. Se ora da tali soggetti in sé liberi viene astratto come loro significato un concetto generale che viene accostato al particolare come spiegazione dell'intera apparenza individuale, ciò che in queste forme è artistico viene scartato e distrutto. Per questo gli artisti non si sono potuti familiarizzare con questo modo di spiegare simbolicamente tutte le opere d'arte e le loro figure mitologiche. Infatti, ciò che nell'accennato genere di rappresentazione artistica rimane ancora come accenno realmente simbolico o come allegoria, riguarda cose di secondaria importanza ed è allora anche espressamente abbassato a semplice segno ed attributo, come p. es. l'aquila è collocata accanto a Zeus, il bue accompagna l'Evangelista Luca, mentre gli Egiziani avevano in Apis la visione stessa del divino.

Il punto difficile in questa apparenza di natura artistica della soggettività libera consiste però ora nel distinguere se ciò che è rappresentato come soggetto abbia anche un'individualità e una soggettività effettive, oppure abbia in sé solo la loro vuota parvenza come semplice *personificazione*. In quest'ultimo caso infatti la personalità non è niente altro che una forma superficiale, che nelle azioni particolari cosí come nella forma corporea non esprime

il proprio interno, e quindi non compenetra come propria tutta l'esteriorità della propria apparenza, ma ha per la realtà esterna, come suo significato, ancora un altro interno che non è questa stessa personalità e soggettività.

Questo è il punto di vista principale nei riguardi della delimitazione dell'arte simbolica.

Il nostro interesse nel considerare il simbolico tende dunque a conoscere la genesi interna dell'*arte*, nella misura in cui essa si può dedurre dal concetto dell'ideale sviluppantesi a vera arte, e quindi la gradazione del simbolico come gradi per la vera arte. Cosí, per quanto stretta possa essere la connessione fra religione ed arte, non dobbiamo tuttavia occuparci dei simboli e della religione come sfera delle rappresentazioni figurate o simboliche nel senso piú ampio del termine, ma dobbiamo invece prendere in esame in esse solo ciò per cui appartengono all'arte come tale, lasciando il lato religioso alla storia della mitologia.

4. *Suddivisione*

Per meglio suddividere la forma d'arte simbolica, bisogna in primo luogo fissare i limiti entro cui si muove il suo sviluppo.

In generale, tutto questo ambito forma solo, come abbiamo detto, la *pre-arte*, avendo noi per intanto dinanzi significati solo astratti e non ancora in se stessi individualizzati essenzialmente; la loro forma, ad essi immediatamente legata, è tanto adeguata che inadeguata. Il primo termine è cosí dato dall'elaborazione dell'intuizione e della rappresentazione artistica in generale; ma il limite opposto ci è dato dall'arte vera e propria, a cui il simbolico si supera come a sua verità.

Se noi vogliamo parlare del primo apparire dell'arte simbolica in modo *soggettivo*, possiamo ricordare la massima che l'intuizione artistica in generale cosí come quella religiosa — o piuttosto entrambe contemporaneamente — e la stessa ricerca scientifica iniziano con la *meraviglia*. L'uomo che *ancora* nulla meraviglia, vive in uno stato di ottusità e di torpore. Nulla lo interessa e nulla per lui è, giacché non si è per sé staccato e liberato ancora dagli oggetti e dalla loro immediata esistenza singola. Chi d'altro canto di niente *piú* si meraviglia, considera l'intera esteriorità come qualcosa di cui è venuto a capo, sia nell'astratta maniera intellettualistica di una generale illuminazione umana sia nella nobile e piú profonda coscienza di una assoluta libertà e universalità spirituale, sicché egli ha trasformato gli oggetti e la loro esistenza nella spirituale ed autocosciente cognizione di essi. La meraviglia viene invece ad apparire solo colà dove l'uomo, strappato dalla connessione piú immediata e prima con la natura e dal rapporto diretto, semplicemente pratico del desiderio, si ritrae spiritualmente dalla natura e dalla propria esistenza singola, cercando e vedendo ora nelle cose qualcosa di universale, di in sé essente, di permanente. Solo allora gli oggetti naturali lo colpiscono, sono altro, che tuttavia deve essere per lui, ed in cui egli si sforza di ritrovare se stesso, il pensiero, la ragione. Infatti il presentimento di qualcosa di piú alto e la coscienza dell'esterno sono ancora inseparate, pur essendo già presente una contraddizione fra lo spirito e le cose naturali, nella quale gli oggetti si dimostrano tanto attraenti che repulsivi. È il sentimento di questa contraddizione che, mentre si è spinti a scartarla, è esso a provocare la meraviglia.

Il prodotto diretto di questa condizione consiste ora nel fatto che da un lato l'uomo si pone di contro la natura e l'oggettività in generale come fondamento e le onora co-

me potenze, ma dall'altro soddisfa egualmente il bisogno di esteriorizzare e contemplare come oggettivo il sentimento soggettivo di qualcosa di superiore, essenziale, universale. In questa unificazione è immediatamente presente il fatto che i singoli oggetti naturali, specialmente quelli elementari, il mare, i fiumi, le montagne, le stelle, non sono presi nella loro isolata immediatezza, ma, elevati nella rappresentazione, acquistano per essa la forma di una esistenza universale che è in sé e per sé.

L'arte incomincia quand'essa abbraccia in un'immagine queste rappresentazioni nella loro universalità e nel loro essenziale essere in sé, riportandole ad intuizione per la coscienza immediata, e le colloca per lo spirito nella forma oggettiva dell'immagine. La venerazione immediata della natura, il culto della natura e dei feticci non è quindi ancora arte.

Per il lato *oggettivo*, l'inizio dell'arte è molto strettamente connesso con la religione. Le prime opere d'arte sono di natura mitologica. Nella religione è l'assoluto in generale che si porta a coscienza, se pur secondo le sue piú astratte e povere determinazioni. L'*esplicazione* successiva che si offre per l'assoluto, sono ora i fenomeni della natura, nella cui esistenza l'uomo presentisce l'assoluto, che egli si rende intuibile sotto forma di oggetti naturali. In questa aspirazione l'arte trova la sua prima origine. Ma anche a questo riguardo essa compare solo quando l'uomo non contempla immediatamente l'assoluto solo negli oggetti realmente esistenti, accontentandosi di questo genere di realtà del divino, ma quando la coscienza produce *da se stessa* sia la concezione di ciò che è per lei l'assoluto sotto forma di quel che in se stesso è esterno, sia il lato *oggettivo* di questa unione piú o meno commisurata. All'arte infatti è intrinseco un contenuto sostanziale còlto dallo spirito e che appare sí esteriore, ma in un'esteriorità che

non è solo immediatamente presente, bensí appunto solo dallo *spirito* è *prodotta* come un'esistenza che in sé abbraccia ed esprime quel contenuto. La *prima* interprete delle rappresentazioni religiose, che piú direttamente dà loro forma, è però solo l'arte, perché la considerazione prosaica del mondo oggettivo si fa valere solo quando l'uomo si è distaccato, in quanto autocoscienza spirituale, dall'immediatezza, opponendosi ad essa in questa libertà in cui egli assume intellettualmente l'oggettività come semplice esteriorità. Tuttavia questa separazione è sempre una fase piú tarda. Il primo sapere del vero si mostra invece come uno stato intermedio fra il semplice immergersi privo di spirito nella natura e la spiritualità da questa completamente liberata. Questo stato intermedio, in cui lo spirito si pone dinanzi le sue rappresentazioni in forma di cose naturali solo perché non ha raggiunto ancora una forma superiore, e tuttavia si sforza di rendere adeguati reciprocamente in questa unione entrambi i lati, questo stadio dunque è in generale, di contro all'intelletto prosaico, il punto di vista dell'arte e della poesia. Perciò la coscienza completamente prosaica sorge appunto solo quando il principio della libertà spirituale soggettiva viene a realtà nella sua forma astratta e nella sua forma veramente concreta: nel mondo romano e poi nel mondo cristiano moderno.

In secondo luogo, il punto terminale a cui tende l'arte simbolica, raggiunto il quale essa si dissolve in quanto simbolica, è l'*arte classica*. Questa, pur riuscendo ad acquistare la vera apparenza artistica, non può essere la prima forma d'arte, ma ha a suo presupposto i molteplici gradi di mediazione e transizione del simbolico. Infatti il contenuto ad essa appropriato è l'individualità spirituale che può giungere a coscienza come contenuto e forma dell'assoluto e del vero solo dopo molte mediazioni e pas-

saggi. L'inizio è sempre costituito da ciò che è astratto e indeterminato nel suo significato; ma l'individualità spirituale non può non essere essenzialmente concreta in sé e per sé. Essa è il concetto autodeterminantesi nella sua realtà adeguata, il quale può essere còlto solo dopo essersi fatto precedere dai lati astratti, di cui è mediazione, nel loro sviluppo unilaterale. Se questo è accaduto, esso pone fine a quelle astrazioni con il presentarsi come totalità. Cosí avviene nell'arte classica. Essa pone termine ai tentativi preliminari dell'arte semplicemente simbolizzanti e sublimi, perché la soggettività spirituale ha in se stessa la sua forma, e piú precisamente una forma adeguata, cosí come il concetto autodeterminantesi si crea da sé l'esistenza particolare a sé appropriata. Quando per l'arte viene trovato questo vero contenuto e quindi la vera forma, cessano immediatamente la ricerca e la tensione verso entrambi, in cui consiste appunto l'insufficienza del simbolico.

Se noi entro questi limiti su accennati ricerchiamo un *principio* piú preciso per la suddivisione dell'arte simbolica, vediamo che questa, nella misura in cui tende soltanto agli autentici significati e alle loro forme corrispondenti, è una *lotta* fra il contenuto che ancora contrasta con la vera arte e la forma ad esso altrettanto poco omogenea. Infatti entrambi i lati, quantunque uniti in identità, né coincidono fra di loro né coincidono con il vero concetto dell'arte, e si sforzano quindi di uscire fuori da questa unificazione insufficiente. Tutta l'arte simbolica può a questo riguardo essere concepita come un contrasto incessante fra adeguatezza e inadeguatezza di significato e forma, per cui i diversi gradi non sono tanto specie diverse del simbolico, quanto stadi e modi della medesima contraddizione.

Da prima però questa lotta è presente solo *in sé*, cioè

l'inadeguatezza dei lati posti e costretti in uno non è ancora presente alla coscienza artistica giacché questa né conosce il significato, che coglie, per sé, secondo la sua natura universale, né sa autonomamente cogliere la forma reale nella sua esistenza conchiusa, cosicché invece di porsi dinnanzi la *differenza* dei due lati, parte dalla loro immediata *identità*. Perciò l'*inizio* è costituito dall'unità del contenuto artistico e della sua cercata espressione simbolica, unità ancora inseparata, misteriosa ed in fermento in questa contraddittoria associazione: il simbolismo vero e proprio, incosciente, originario, le cui figurazioni non sono ancora *poste* come simboli.

Il *punto di arrivo* è invece lo sparire ed il dissolversi del simbolico: in quanto la lotta, che fin qui era *in sé*, è giunta ora nella coscienza artistica, e la simbolizzazione diviene perciò una *cosciente separazione* del significato per sé stesso chiaro dalla sua immagine sensibile affine. Tuttavia in questa separazione rimane un esplicito *mettere in relazione*, che però, invece di apparire come identità *immediata*, si afferma solo come semplice *paragone* dei due lati, nel quale risalta egualmente la differenza che era prima incosciente. Questa è la cerchia del simbolo *saputo* come simbolo: il significato conosciuto e rappresentato per sé nella sua universalità, il cui concreto apparire è esplicitamente abbassato a semplice *immagine* ed è paragonato con il significato in vista dell'intuibilità artistica.

Nel mezzo fra quell'inizio e questa fine sta l'arte *sublime*. In essa il significato come universalità spirituale che è per sé, si separa dall'esistenza concreta palesandola come ciò che è a lui negativo, esteriore e strumentale e che, esso, per esprimervisi, non può lasciare sussistere autonomamente, ma deve porre come in se stesso manchevole e da superare, sebbene per la propria espressione esso significato non abbia niente altro se non questo elemento che,

rispetto a lui, è esteriore e nullo. Lo splendore di questa sublimità del significato precede, secondo il concetto, il paragone vero e proprio, giacché la singolarità concreta dei fenomeni naturali e di altro genere deve essere innanzitutto trattata negativamente e volta ad ornare ed abbellire la potenza inarrivabile del significato assoluto, prima che possano installarsi quella separazione esplicita ed il paragone elettivo fra apparenze affini e tuttavia differenti dal significato di cui devono offrire l'immagine.

Queste tre fasi principali si suddividono a loro volta in se stesse cosí:

a) *Il simbolismo incosciente*

α) La *prima* fase né va detta ancora propriamente simbolica, né fatta rientrare nell'arte. Essa apre soltanto la strada ad entrambe, ed è l'immediata unità sostanziale dell'assoluto come significato spirituale con la sua esistenza sensibile inseparata, in una forma naturale.

β) La *seconda* fase costituisce il passaggio al simbolo vero e proprio, in quanto questa prima unità incomincia a dissolversi, e da un lato i significati universali si elevano per sé oltre i singoli fenomeni, mentre dall'altro devono ritornare a coscienza, in questa universalità rappresentata, sotto forma di concreti oggetti naturali. In questo diretto doppio sforzo di spiritualizzare il naturale e di sensibilizzare lo spirituale, si mostra, in questa fase della propria differenza, tutto quel che vi è di fantastico, di confuso, tutto il fermento e l'ebbra, barcollante mescolanza dell'arte simbolica, che sente sí l'inadeguatezza delle sue forme e delle sue immagini, ma non può rimediarvi che deformando le forme fino alla smisuratezza di una sublimità semplicemente quantitativa. Noi viviamo quindi, in

questa fase, in un mondo pieno di pure invenzioni, inverosimiglianze e miracoli, senza che ci imbattiamo in opere d'arte di autentica bellezza.

γ) Con questa lotta tra i significati e la loro rappresentazione sensibile noi giungiamo, *in terzo luogo*, allo stadio del simbolo vero e proprio, in cui l'*opera d'arte* simbolica si sviluppa per la prima volta secondo il suo pieno carattere. Le forme e le figure non sono piú quelle esistenti sensibilmente che, come nella prima fase, coincidono immediatamente con l'assoluto come sua esistenza, senza essere prodotte dall'arte, o, come nella seconda, sono in grado di superare la loro differenza nei riguardi dell'universalità dei significati solo ampliando fuor di misura ad opera della fantasia gli oggetti e gli avvenimenti naturali particolari. Ciò che ora è portato ad intuizione come forma simbolica è invece una creazione dell'arte, che da un lato deve rappresentare se stessa nella sua peculiarità, ma dall'altro deve manifestare non solo quell'oggetto singolo, ma anche un significato piú vasto e universale che va con esso associato e in esso conosciuto. In tal modo queste forme ci si presentano come temi che esigono che si sveli l'interno in essi nascosto.

Intorno a queste forme piú determinate del simbolo ancora originario, possiamo in generale premettere che esse provengono dalla concezione religiosa di interi popoli, per cui noi a questo riguardo vogliamo ricordare anche l'aspetto storico. Ma la separazione non può essere condotta molto rigorosamente, poiché i singoli modi di concepire e di configurare si mescolano, secondo il genere delle forme d'arte in generale, cosí che ritroviamo in epoche precedenti o successive, seppure in modo subordinato e isolato, quelle forme che noi consideriamo come il tipo fondamentale della concezione del mondo propria ad un popolo determinato. Ma noi essenzialmente dobbiamo ri-

cercare le concezioni e i documenti piú concreti della prima fase nella *antica* religione *parsi*, della seconda in *India*, della terza in *Egitto*.

b) *Il simbolismo della sublimità*

Percorrendo il cammino suddetto, il significato, che era fin qui piú o meno oscurato dalla sua particolare forma sensibile, si leva libero giungendo per sé a coscienza nella sua chiarezza. Con ciò il rapporto propriamente simbolico si è dissolto, ed ora, poiché il significato assoluto è concepito come tutto compenetrante, la *sostanza* universale, dell'insieme del mondo fenomenico, l'arte della sostanzialità — come simbolismo della *sublimità* — sostituisce le allusioni semplicemente simbolico-fantastiche, le deformazioni e gli enimmi.

A questo riguardo vanno principalmente distinte *due* posizioni, che trovano la loro giustificazione nel diverso rapporto della sostanza come assoluto e divino con la finitezza dell'apparenza. Infatti questo rapporto può essere sdoppiato in *positivo* e *negativo*, quantunque in entrambe le forme, essendo sempre la sostanza universale che deve venire fuori, devono giungere ad intuizione nelle cose non la loro forma ed il loro significato particolari, ma la loro anima universale e la loro posizione rispetto a questa sostanza.

α) Nella prima fase questo rapporto è cosí concepito: la sostanza, in quanto è il tutto e l'uno liberato da ogni particolarità, è immanente ai fenomeni determinati come anima che li produce e li vivifica, è intuita in questa immanenza come affermativamente presente, è còlta ed è resa manifesta dal soggetto che rinunzia a se stesso immergendosi amorosamente in questa essenzialità immanente in tutte le cose. Ciò ci dà l'arte del panteismo sublime, quale

noi nei suoi inizi lo troviamo già in India e poi, sviluppato nel modo piú splendido, nell'Islamismo e nella sua arte mistica, e infine, in modo piú profondamente soggettivo, in alcune manifestazioni della mistica cristiana.

β) Il rapporto *negativo*, invece, della sublimità vera e propria deve essere da noi ricercato nella poesia *ebraica*. Questa poesia della magnificenza sa celebrare ed esaltare il Signore senza volto del cielo e della terra solo con il proclamare che l'intera creazione è soltanto un accidente della sua potenza, una testimonianza della sua magnificenza, una lode e ornamento della sua grandezza, ponendo come negativo in questo culto anche quel che è piú splendido. Infatti essa non è in grado di trovare espressione adeguata e affermativamente sufficiente alla potenza e alla grandezza dell'Altissimo, e può raggiungere un soddisfacimento positivo solo con il servilismo della creatura, che soltanto nel sentimento e nella posizione dell'indegnità si trova ad essere adeguata a se stessa e al proprio significato.

c) *Il simbolismo cosciente del paragone*

Acquistando cosí autonomia il significato, che è per sé saputo nella sua semplicità, è già in sé compiuta la sua *separazione* dall'apparenza al contempo *posta* di fronte a lui come inadeguata. Ora, se entro questa separazione reale forma e significato devono tuttavia essere posti nella relazione di una affinità interna, come lo richiede l'arte simbolica, tale relazione non si trova immediatamente né nel significato né nella forma, ma in un *terzo soggettivo* che in entrambi, secondo la sua intuizione soggettiva, trova dei lati di similitudine e, fidandosi di ciò, rende intuibile e chiarisce il significato per se stesso chiaro, tramite l'immagine singola ad esso affine.

Ma in tal caso l'immagine, invece di essere, come era prima, l'unica espressione, è soltanto un semplice ornamento, e ne nasce quindi un rapporto che non corrisponde al concetto del bello, poiché immagine e significato stanno l'una di fronte all'altro invece di fondersi reciprocamente, come accadeva, se pure in modo incompleto, nel simbolico vero e proprio. Le opere d'arte che fanno di questa forma il loro fondamento restano perciò di natura subordinata; e il loro contenuto non può essere l'assoluto stesso, ma una qualsiasi altra limitata condizione o circostanza, per cui le forme che ne fanno parte sono utilizzate, per lo piú, soltanto occasionalmente e come produzioni secondarie.

Ora anche in questo capitolo dobbiamo distinguere piú da vicino tre fasi principali.

α) Nella *prima* rientrano questi modi di rappresentazione: la *favola*, la *parabola* e l'*apologo*, nei quali non è ancora *esplicitamente* posta la *separazione* di forma e significato, che costituisce la caratteristica di tutto questo ambito, né è *messo* ancora *in rilievo* il lato *soggettivo* del paragonare, per cui *dominante* rimane la rappresentazione della singola apparenza *concreta* a partire dalla quale si dovrebbe chiarire il significato generale.

β) Nella *seconda* fase, invece, il *significato* generale viene per sé a dominare sulla forma che lo illustra, la quale può apparire solo come semplice *attributo* o come *immagine* arbitrariamente scelta. Fanno parte di questa fase l'allegoria, la metafora, la similitudine.

γ) La *terza* fase infine fa completamente emergere la totale *scissione* dei lati, che nel simbolo erano fin qui o immediatamente riuniti, nonostante la loro relativa estraneità, oppure erano comunque in relazione, malgrado la loro separazione si fosse elevata ad ente indipendente. In tal caso da un lato la forma artistica appare interamente esterna al contenuto appreso per sé nella sua universalità

prosaica, come avviene nella *poesia didascalica*; d'altro canto però, ciò che è per sé esteriore è còlto e rappresentato, nella cosiddetta poesia *descrittiva*, secondo la sua pura esteriorità. Con ciò l'associazione e relazione simbolica è sparita, e noi dobbiamo passare a ricercare un'altra unione di forma e contenuto veramente corrispondente al concetto dell'arte.

Capitolo primo

Il simbolismo incosciente

Passando ad esaminare piú da vicino le fasi particolari dello sviluppo del simbolico, dobbiamo cominciare dal punto da cui inizia l'arte, *inizio* che scaturisce dall'idea stessa dell'arte. Questo inizio è, come abbiamo visto, la forma d'arte simbolica nella sua forma ancora immediata, cioè non ancora posta e saputa come semplice immagine e similitudine: il *simbolismo incosciente.* Ma prima che essa possa acquistare in sé e *per la nostra considerazione* il suo carattere simbolico vero e proprio, vanno assunti parecchi presupposti, determinati dal concetto stesso del simbolico.

Il primo punto di partenza va fissato nel modo seguente.

Il simbolo da un lato ha a suo fondamento l'unione immediata del significato universale e quindi spirituale con la forma sensibile, sia adeguata che inadeguata, la cui incongruenza tuttavia non è ancora giunta a coscienza. Ma d'altra parte l'associazione deve essere già formata dalla *fantasia* e dall'*arte* e non essere concepita solo come una realtà divina *semplicemente presente in modo immediato.* Infatti il simbolico sorge per l'arte solo con la *separazione* di un significato universale dall'immediata *presenza naturale*, nella cui esistenza l'assoluto è sí intuito, ma *ora* dalla *fantasia*, come realmente presente.

Il *primo* presupposto per il divenire del simbolico è quindi appunto quell'unità *immediata* dell'assoluto e della

sua esistenza nel mondo fenomenico, unità però che non è prodotta dall'arte, ma è trovata, senza di essa, negli oggetti naturali reali e nelle attività umane.

A. L'unità immediata di significato e forma

In questa intuizione dell'identità immediata del divino che viene portato a coscienza come uno con la sua esistenza nella natura e nell'uomo, né la natura è appresa quale è, né l'assoluto per sé ne è sciolto e reso autonomo. In tal modo non si può propriamente parlare di una differenza d'interno e di esterno, di forma e di significato, poiché l'interno non si è ancora in quanto significato per sé liberato dalla sua realtà immediata nel mondo esistente. Se noi quindi parliamo qui di significato, questo è un atto della *nostra* riflessione che scaturisce per noi dal bisogno che la forma, che possiede come intuizione lo spirituale e l'interno, venga da noi considerata in generale come qualcosa di esterno, mediante cui vogliamo dare uno sguardo nell'interno, nell'anima e nel significato, per poterlo comprendere. Ma di fronte a simili concezioni generali dobbiamo essenzialmente distinguere se quei popoli, presso cui tali concezioni si trovano per la prima volta, ebbero dinanzi l'interno come tale e come significato, oppure se siamo solo *noi* che vi riconosciamo un significato che acquista la sua espressione esteriore nell'intuizione.

In questa prima unità, dunque, non vi è alcuna differenza di anima e corpo, concetto e realtà; il corporeo e il sensibile, il naturale e l'umano non sono solo un'espressione di un significato che deve essere da essi distinto, ma quel che appare è esso stesso còlto come la realtà e la presenza immediata dell'assoluto, che non ha ancora

acquistato per sé un'altra esistenza autonoma, possedendo solo la presenza immediata di un oggetto, che è Dio o il Divino. Nel culto dei Lama, p. es., un singolo reale uomo, viene immediatamente riconosciuto e venerato come Dio, mentre in altre religioni naturali il sole, le montagne, i fiumi, la luna, taluni animali, il toro, la scimmia ecc., sono considerati e venerati come immediate esistenze divine. Qualcosa di analogo, se pure in modo piú profondo, ritroviamo sotto molti rapporti anche nella concezione cristiana. Secondo la dottrina cattolica, p. es., nel pane consacrato è immediatamente presente il corpo reale, nel vino il sangue vero di Dio e di Cristo; nella stessa confessione luterana il pane e il vino si trasformano, quando sono ricevuti con fede, in corpo e sangue reale. In questa identità mistica non vi è nulla di puramente simbolico; il simbolismo compare soltanto nella confessione riformata in quanto in essa lo spirituale è separato per sé dal sensibile e l'esterno viene considerato come un semplice riferimento ad un significato da esso diverso. Anche nelle immagini miracolose di Maria la forza del divino opera come presente in esse immediatamente e non soltanto come simbolicamente indicata dalle immagini.

Nella forma piú radicale e piú ampia la concezione di questa unità interamente immediata è da noi trovata nella vita e nella religione degli antichi Zendi, le cui rappresentazioni e istituzioni ci sono tramandate nello *Zend-Avesta*.

1. *La religione di Zoroastro*

La religione di Zoroastro considera infatti la *luce*, nella sua esistenza naturale, il sole, le stelle, il fuoco nel suo chiarore e nelle sue fiamme, come l'assoluto, senza separare questo divino per sé dalla luce in quanto sem-

plice espressione e copia oppure immagine sensibile. Il divino, il significato, non è distinto dalla sua esistenza, dalla luce. Infatti, sebbene questa stia anche ad indicare il bene, il giusto, e venga quindi considerata come dispensatrice di vita, fonte di benedizioni e di conservazione, tuttavia non è ritenuta come una semplice immagine del bene, ma il bene è esso stesso luce. Parimenti l'opposto della luce, le tenebre e l'oscurità sono l'impuro, il dannoso, il cattivo, quel che distrugge e uccide.

Questa concezione si particolarizza e si articola nel modo seguente.

a) *In primo luogo*, il divino come ciò che è in sé pura luce, ed il suo opposto, le tenebre e l'impurità, sono sí *personificati*, chiamandosi il primo *Ohrmazd* ed il secondo *Ahriman*; tuttavia queste personificazioni restano del tutto *superficiali*. Ohrmazd non è un soggetto in sé libero, senza sensibilità, come il dio degli Ebrei, né veramente spirituale e personale, come il Dio cristiano che è rappresentato come spirito autocosciente realmente personale; ma Ohrmazd, per quanto sia chiamato re, grande spirito, giudice ecc., rimane tuttavia inseparato dalla sua esistenza sensibile di luce e luci. Egli è solo questo universale di tutte le esistenze particolari in cui la luce e quindi il divino ed il puro sono reali, senza autonomamente ritirarsi in sé da tutto quel che esiste, come universalità spirituale ed essere per sé di quelle esistenze. Egli rimane nelle particolarità e singolarità esistenti come il genere nelle specie e negli individui. In quanto è questo universale egli invero è al disopra di tutti i particolari, ed è il primo, il supremo, lo splendente re dei re, il purissimo, l'ottimo, però ha la sua esistenza solo in tutto ciò che è luce e purezza, come Ahriman in tutto quel che è tenebroso, cattivo, dannoso e malato.

b) Perciò questa concezione si amplia subito nella ulte-

riore rappresentazione di un *regno* della luce e delle tenebre in lotta reciproca. Nel regno di Ohrmazd vi sono innanzi tutto gli *Amesha Spenta*, cioè le sette luci principali del cielo, che godono di venerazione divina perché sono le esistenze particolari essenziali della luce, costituendo cosí, in quanto puro e grande popolo celeste, l'esistenza del divino stesso. Ogni *Amesha Spenta*, e anche Ohrmazd è uno di essi, ha un suo giorno in cui presiede, dispensa benedizioni e fa il bene. I dettagli invece sono affidati agli *Ized* e ai *Ferver* che, pur essendo personificati come Ohrmazd, tuttavia non ricevono una piú precisa configurazione umana per l'intuizione, per la quale rimane elemento essenziale non la soggettività spirituale né quella corporea. ma l'esistenza come luce, come apparire, come splendore, come quel che brilla e irraggia. Egualmente anche le singole cose naturali che non esistono esternamente come luci e corpi luminosi, gli animali, le piante, cosí come le forme del mondo umano nella loro spiritualità e corporeità, le singole azioni e condizioni, l'intera vita dello stato, il re circondato dai sette grandi, la suddivisione in ceti, città, distretti con i loro capi che devono offrire, in quanto sono i migliori e i piú puri, il modello da seguire e la difesa, insomma l'intera realtà è considerata come esistenza di Ohrmazd. Infatti tutto ciò che porta in sé e diffonde prosperità, vita e conservazione, è esistenza della luce e della purezza, quindi esistenza di Ohrmazd. Ogni singola verità, il bene, l'amore, la giustizia, la dolcezza, ogni singolo vivente che fa del bene, che protegge, lo spirito, la felicità, la dolcezza ecc., sono considerati da Zoroastro come in sé luminosi e divini. Il regno di Ohrmazd è il puro e il luminoso realmente esistenti, e non vi è nessuna differenza fra fenomeni della natura e fenomeni dello spirito, cosí come in Ohrmazd stesso luce e bene, la qualità spirituale e quella

sensibile immediatamente coincidono. Lo *splendore* di una creatura è quindi per Zoroastro l'insieme di spirito, forza e movimenti vitali di ogni genere, nella misura in cui in effetti tendono alla conservazione positiva ed alla rimozione di tutto ciò che è in sé cattivo e dannoso. Ciò che negli animali, negli uomini, nelle piante è il reale ed il bene, è luce, e lo splendore minore o maggiore di tutti gli oggetti è determinato dalla misura e dalla natura di questa luminosità.

L'identica articolazione e gradazione si ritrova nel regno di Ahriman, solo che in questa sfera viene a realtà e domina ciò che è spiritualmente cattivo e naturalmente malvagio, in generale ciò che distrugge ed opera negativamente. Ma la potenza di Ahriman non deve estendersi, ed il fine di tutto il mondo consiste perciò nell'annientare, distruggere tale regno, perché su tutto viva, domini e sia presente solo Ohrmazd.

c) A questo unico fine è dedicata l'intera vita umana. Il compito di ogni singolo non consiste in altro che nel raggiungere la propria purificazione spirituale e corporea, nel diffondere questa benedizione e nel combattere Ahriman e la sua esistenza entro condizioni e attività umane e naturali. Il piú alto, il piú sacro dovere è perciò celebrare Ohrmazd nella sua creazione, amare, onorare e compiacere a tutto quel che è nato da questa luce ed è in se stesso puro. Ohrmazd è il principio e la fine di ogni venerazione. Prima di tutto il parsi deve quindi invocare nel pensiero e nelle parole Ohrmazd, pregarlo. Dopo aver lodato colui da cui irradia tutto il mondo della purezza, egli deve volgersi con la preghiera alle cose particolari secondo il loro grado di altezza, dignità e perfezione; infatti, dice il parsi, nella misura in cui esse sono buone e pure, Ohrmazd è in esse, le ama come suoi puri figli di cui gioisce come all'inizio dell'essere, quando tutto era sorto nuovo

e puro ad opera sua. Cosí la preghiera è rivolta in primo luogo agli Amesha Spenta in quanto emanazioni piú dirette di Ohrmazd, le prime e le piú splendenti che circondano il suo trono e promuovono il suo dominio. La preghiera a questi spiriti celesti si riferisce in modo preciso alle loro qualità e alle loro occupazioni, e se si tratta di stelle, al periodo della loro apparizione. Il sole viene invocato di giorno e sempre in maniera diversa, a seconda che stia levandosi, sia allo zenit oppure al tramonto. Dal mattino fino al mezzogiorno il parsi prega specialmente che Ohrmazd voglia accrescere il suo splendore, di sera che il sole possa compiere il corso della propria vita sotto la protezione di Ohrmazd e di tutti gli Ized. Ma è principalmente Mithra che è venerato. Egli, come fecondatore della terra e dei deserti, riversa linfa nutritiva su tutta la natura e, come potente combattente contro tutti i Deva della discordia e della guerra, della violenza e della distruzione, è il promotore della pace.

Inoltre il parsi nelle sue preghiere lodative in complesso assai monotone esalta gli ideali, ciò che di piú puro e vero vi è nell'uomo, i Ferver, come puri spiriti umani, in qualsiasi parte della terra vivano o abbiano vissuto. Viene in particolare pregato lo spirito puro di Zoroastro, ma anche i capi dei ceti, delle città e dei distretti; e gli spiriti di tutti gli uomini sono considerati già ora come strettamente associati in quanto membri della vivente società della luce, che un giorno dovrà divenire ancora piú strettamente unita in Gorotman. Né vengono infine dimenticati gli animali, le montagne, gli alberi, che vengono invocati guardando ad Ohrmazd; viene lodato il bene che fanno, il servizio che rendono agli uomini, e in particolare viene venerato in quanto esistenza di Ohrmazd quel che è il loro aspetto primo e piú alto nel proprio genere. Il Zend-Avesta, oltre a queste preghiere, obbliga all'esecu-

zione *pratica* del bene e della purezza di pensiero, di parola e di azione. Il parsi, in tutto il suo comportamento esterno ed interno, deve essere come la luce, e vivere ed operare come Ohrmazd, come gli Amesha Spenta, come gli Ized, come Zoroastro e tutti gli uomini buoni. Questi infatti vivono ed hanno vissuto nella luce e tutti i loro atti sono luce; perciò ognuno deve avere dinanzi il loro modello e seguire il loro esempio. Quanto piú l'uomo esprime purezza di luce e bene nella sua vita e nelle sue realizzazioni, tanto piú sono a lui vicini gli spiriti celesti. Come gli Ized ogni cosa con benevolenza benedicono, animano, rendono feconda e amichevole, cosí anche egli cerca di purificare e di nobilitare la natura ed estendere su tutto luce vitale e lieta fecondità. In tal senso egli dà da mangiare agli affamati, cura gli ammalati, offre all'assetato il refrigerio della bevanda, al pellegrino un tetto e un giaciglio; dà alla terra puri semi, scava canali puliti, pianta alberi nei deserti, favorisce dove può la crescita, si cura del nutrimento e della fecondazione di ciò che è vivo, del puro splendore del fuoco, allontana le bestie morte ed impure, conclude matrimoni; ed ella stessa, la santa Sapandomad, l'Ized della terra, si compiace di ciò e storna il danno che i Daeva e i Darvand cercano di procurare.

2. *Il carattere asimbolico della religione di Zoroastro*

In queste concezioni fondamentali *non* c'è *ancora* affatto quel che noi abbiamo chiamato il simbolico. Per un lato, certo, la luce è ciò che esiste naturalmente, e per l'altro essa ha il significato di bene, di dispensatrice di benedizioni, di conservatrice, e cosí potremmo dire che l'esistenza reale della luce non è che un'immagine semplice-

mente affine per questo significato universale che abbraccia interamente la natura ed il mondo umano. Ma in rapporto alla concezione dei parsi la separazione fra l'esistenza ed il suo significato è falsa, poiché per essi proprio la *luce* come luce è il bene ed è cosí concepita che come *luce* è presente ed opera in ogni bene, in ogni vivente ed in ogni positivo particolari. L'universale ed il divino si attuano sí attraverso le differenze della particolare realtà mondana, ma in questa loro esistenza particolarizzata e singolarizzata continua tuttavia a sussistere l'unità sostanziale, indivisa, di significato e forma. La diversità di questa unità non riguarda la differenza del significato come tale dalla sua manifestazione, ma solo la diversità degli oggetti esistenti, in quanto p. es. stelle, piante, intenzioni e azioni umane, in cui il divino quale luce o tenebre è intuito come esistente.

Nelle ulteriori rappresentazioni si arriva, è vero, ad alcuni accenni di simbolismo; essi però non danno il tipo vero e proprio dell'intera concezione, ma sono soltanto dei dettagli isolati. Cosí, p. es., una volta dice Ohrmazd del suo favorito Dshemshid: " Il sacro Ferver di Dshemshid, il figlio di Vivenegam, godeva del mio favore. La sua mano ricevette da me un pugnale la cui lama era d'oro e l'impugnatura pure d'oro. Indi Dshemshid occupò trecento parti della terra. Divise la terra con la sua lama d'oro, con il pugnale, e disse: Sapandomad si allieti. Pronunciò la parola sacra accompagnata da una preghiera rivolta agli animali domestici, a quelli selvatici e agli uomini. Cosí il suo passaggio fu di felicità e di benedizione per queste terre che si riempirono in gran quantità di animali domestici, di animali dei campi e di uomini. " In questo caso il pugnale che spacca la terra è un'immagine che può stare a significare l'agricoltura. Questa non è un'attività spirituale, ma non è neanche solo un puro fatto natu-

rale; è un lavoro generale umano che nasce dalla riflessione, dall'intelletto e dall'esperienza e che investe tutti i tratti della vita umana. Che quello spaccar la terra con il pugnale voglia accennare all'agricoltura, certo non è mai esplicitamente detto nella rappresentazione del passaggio di Dshemshid, cosí come non si parla di fecondità né di prodotti dei campi in legame con l'atto suddetto; ma poiché appare esservi in questo singolo atto qualcosa di piú che il passaggio singolo di Dshemshid e il suo smuovere la terra, va qui allora cercato un qualche accenno simbolico. Lo stesso vale per le successive rappresentazioni, quali particolarmente si incontrano nello sviluppo posteriore del culto di Mithra, in cui questi viene raffigurato come un giovane, in una grotta semibuia, nell'atto di piegar verso l'alto la testa del toro e affondargli un pugnale nel collo, mentre un serpente lecca il sangue ed uno scorpione rode gli organi riproduttivi della bestia. Questa rappresentazione simbolica è stata spiegata ora in senso astronomico ora in altro modo. Si può però considerare il toro, in modo piú generale e profondo, come il principio naturale in generale su cui l'uomo, lo spirituale, riporta la vittoria, sebbene possano entrare in gioco anche riferimenti astronomici. Ma che qui si tratti veramente della vittoria dello spirito sulla natura ce lo dice già il nome di Mithra, il mediatore, particolarmente in epoca successiva, quando divenne bisogno dei popoli l'elevarsi sulla natura.

Ma come abbiamo già detto, questi simboli si incontrano nella concezione degli antichi parsi *solo* incidentalmente e non ne costituiscono il principio generale.

Ancor meno il *culto* prescritto dallo Zend-Avesta è di natura *simbolica*. Qui non troviamo né danze simboliche che celebrino o imitino il corso intrecciato delle stelle, né attività di altro genere che possano valere come immagini

accennanti a rappresentazioni universali, ma tutte le azioni che il parsi considera dovere religioso sono rivolte alla diffusione effettiva della purezza interna ed esterna ed appaiono realizzazioni appropriate del fine universale di realizzare il dominio di Ohrmazd in tutti gli uomini e in tutti gli oggetti della natura. Si tratta dunque di un fine che in questa azione è non solo accennato, ma interamente raggiunto.

3. *Concezione e manifestazione non artistica della religione di Zoroastro*

A tutta questa concezione, come manca il tipo del simbolico, cosí manca il carattere dell'*artistico* vero e proprio. In generale si può certo chiamare *poetico* il suo modo di rappresentare, poiché né i singoli oggetti naturali né le singole intenzioni, situazioni, azioni ed atti umani sono presi nella loro immediata e quindi accidentale e prosaica insignificanza, ma sono intuiti, per quanto riguarda la loro natura essenziale, nella luce dell'assoluto come luce; e viceversa, anche l'essenzialità universale della concreta realtà umana e naturale non è concepita nella sua universalità inesistente ed informe, ma questo universale e quel singolo sono rappresentati ed espressi come immediatamente uni. Tale concezione può senz'altro essere considerata bella, vasta e grande, e, in confronto a cattivi idoli senza senso, la luce, come ciò che è in sé puro ed universale, è certamente adeguata al bene e al vero. Ma la poesia resta qui interamente nel generale e non porta all'arte ed a opere d'arte. Infatti né il bene ed il divino sono in sé determinati, né la figura e la forma di questo contenuto sono prodotti dallo spirito; ma, come già abbiamo visto, è l'esistente stesso, il

sole, le stelle, le piante, gli animali, gli uomini, il fuoco, a venir concepito come la forma dell'assoluto già adeguata nella sua *immediatezza*. La rappresentazione sensibile non è, come lo richiede l'arte, formata, configurata, inventata dallo spirito; ma è immediatamente trovata ed espressa come l'espressione adeguata nell'esistenza esterna. D'altra parte, il singolo è anche fissato dalla rappresentazione in modo indipendente dalla sua realtà, come accade p. es. per gli Ized e i Ferver, i genii di singoli uomini; ma l'invenzione poetica è in questa separazione iniziale molto debole, giacché la differenza rimane interamente formale, cosicché il genio, il Ferver, l'Ized non possiedono né devono acquistare una configurazione peculiare, ma in parte hanno il medesimo contenuto, in parte anche la semplice forma per sé vuota della soggettività, già posseduta dall'individuo esistente. Perciò la fantasia non produce né un altro piú profondo significato né la forma autonoma di una individualità in sé piú ricca. E anche quando noi continuiamo a veder riunite le esistenze particolari in rappresentazioni universali e in generi a cui vien data un'esistenza reale mediante la rappresentazione, come conforme al genere, pure questo elevarsi della molteplicità ad una unità comprensiva, essenziale, come germe e fondamento delle singolarità della medesima specie e del medesimo genere, è un'attività della fantasia solo nel senso meno determinato, mentre non è mai un'opera vera e propria della poesia e dell'arte. Cosí, p. es., il fuoco sacro di Berame è il fuoco essenziale, parimenti fra le acque ve ne è una che è l'acqua di tutte le acque. Hom è il primo, il piú puro, il piú forte di tutti gli alberi, l'albero primordiale in cui scorre la linfa vitale piena di immortalità; fra le montagne, *Albordsc*, la montagna sacra, è rappresentata come il primo germe di tutta la terra, montagna tutta splendente di luce; da essa provengono i benefattori dell'umanità che

hanno avuto la conoscenza della luce, e su di essa poggiano sole, luna e stelle. Ma nel complesso l'universale è intuito in unità immediata con la realtà esistente delle cose particolari, e solo di quando in quando rappresentazioni universali vengono sensibilizzate con immagini particolari.

Ancora piú prosaicamente il culto ha come fine la realizzazione effettiva ed il dominio di Ohrmazd su tutte le cose, richiedendo solo questa adeguatezza e purezza di ogni oggetto; senza che da ciò si sviluppi minimamente un'opera d'arte che esista, per cosí dire, in vitalità immediata, come seppero rappresentarla in Grecia, con la loro corporeità bene sviluppata, schermitori, lottatori ecc.

In rapporto a tutti questi lati e relazioni, la prima unità fra universalità spirituale e realtà sensibile costituisce soltanto la *base* del simbolico nell'arte, ma non è essa stessa già propriamente simbolica, né produce opere d'arte. Per giungere a questa meta successiva è necessario passare dalla prima unità sopra considerata alla *differenza* ed alla *lotta* fra il significato e la sua forma.

B. Il simbolismo fantastico

Quando la coscienza lascia l'identità immediatamente intuita dell'assoluto e della sua esistenza esteriormente percepita, la determinazione essenziale che ci sta dinanzi è la *scissione* dei lati che erano fin qui riuniti, la lotta fra significato e forma, che spinge immediatamente a cercare di risanare in maniera *fantastica* la rottura mediante la compenetrazione reciproca dei lati separati.

Solo con questo tentativo sorge il bisogno vero e proprio dell'arte. Se infatti il contenuto, non piú immediatamente intuito nella realtà esistente, viene dalla rappresentazione fissato per sé come sciolto da quest'esistenza,

sorge per lo spirito il compito di configurare fantasticamente per la intuizione e la percezione le rappresentazioni universali in un modo nuovo, prodotto dallo spirito, creando in questa attività prodotti artistici. Ma poiché nella prima sfera, in cui ancora ci troviamo, questo compito è possibile adempierlo solo simbolicamente, potrebbe sembrare che ci troviamo già nel terreno del simbolico vero e proprio, il che non è vero.

Ciò in cui subito ci imbattiamo sono delle configurazioni di una fantasia in fermento, che con l'inquietudine del suo fantasticare indica soltanto la via che può condurre al centro vero dell'arte simbolica. Difatti al primo presentarsi della differenza e della relazione fra significato e forma di rappresentazione, sia la scissione che l'associazione sono ancora confuse. Questa confusione è resa necessaria dal fatto che ognuno dei due diversi lati non è ancora giunto fino ad una totalità che porti in sé il momento costituente la determinazione fondamentale dell'altro, per la quale soltanto possono realizzarsi l'unità e la conciliazione veramente adeguate. Lo spirito nella sua totalità, p. es., determina da se stesso il lato dell'apparenza esterna, cosí come l'apparenza in sé totale e conforme è per sé solo l'esistenza esterna dello spirituale. Ma in questa prima separazione fra i significati còlti dallo spirito ed il mondo esistente dei fenomeni, i primi non sono quelli della spiritualità concreta, ma sono astrazioni, e la loro espressione è parimenti ciò che non è spiritualizzato e quindi astrattamente solo esterno e sensibile. La spinta alla differenziazione e all'unificazione è quindi un vacillare che dalle singolarità sensibili in maniera indeterminata e priva di misura va a finire immediatamente nei significati piú generali, non sapendo trovare, per ciò che è colto interiormente nella coscienza, altro che la forma completamente opposta di

configurazioni sensibili. Questa contraddizione è quella che dovrebbe riunire veramente gli elementi che reciprocamente si contrastano, ma, spinta da un lato solo nell'opposto e da questo *di nuovo* sospinta nel primo, senza posa passa dall'uno all'altro, credendo di aver trovato la propria pacificazione nel continuo oscillare e nel fermento di questo tendere alla soluzione. Ma con ciò, al posto del soddisfacimento autentico, è collocata come vera unificazione appunto solo la *contraddizione*, quindi come propriamente corrispondente all'arte è posta l'unità piú imperfetta. Perciò non è in questo campo dominato da torbida confusione che dobbiamo cercare la vera bellezza. Infatti, nel rapido saltare senza posa da un estremo all'altro, noi troviamo da un lato l'ampiezza e la potenza di significati universali connesse in modo del tutto inadeguato al sensibile colto sia nella sua singolarità che nella sua apparenza elementare; dall'altro, ciò che è piú universale, quando è esso il punto di partenza, viene a sua volta a mettersi senza ritegno nel mezzo della presenza piú sensibile. E se anche il sentimento di questa inadeguatezza giunge a coscienza, la fantasia in tal caso sa trarsi di impaccio solo col ricorrere a delle contorsioni, cioè spinge le forme particolari oltre la loro particolarità ben delimitata, le gonfia, le trasforma in qualcosa di indeterminato e di smisurato, le separa violentemente e quindi, nello sforzo per raggiungere una conciliazione, finisce con il portare ancor piú alla luce solo l'opposto nella sua inconciliabilità.

Questi primi tentativi, ancora tanto selvaggi, della fantasia e dell'arte si ritrovano principalmente presso gli antichi *Indiani*. La loro insufficienza principale, corrispondentemente al concetto di questa fase, consiste nel fatto che essi non sono in grado di concepire né i significati per sé nella loro chiarezza, né la realtà esistente nella

forma e significanza ad essa peculiare. Gli indiani quindi si sono anche dimostrati incapaci di una visione storica delle persone e degli eventi, poiché è propria della considerazione storica la spassionatezza nell'accogliere e comprendere l'accaduto per sé nella sua forma reale, nelle sue mediazioni empiriche, nei suoi motivi, fini e cause. Con questa assennatezza prosaica contrasta il loro impulso a ricondurre tutto all'assoluto ed al divino come tali, e a ritrovare in quel che è piú comune e piú sensibile la presenza e la realtà degli dèi, creata dalla fantasia. Essi, nel loro continuo confondere e mescolare disordinatamente finito ed assoluto, cadono, nonostante ogni esuberanza e ardita grandiosità, e poiché l'ordine, l'intendimento e la stabilità della coscienza quotidiana e della prosa vengono del tutto trascurati, in un vaneggiamento senza misura del fantastico, che dal piú profondo intimo si precipita nella presenza piú banale, per subito rovesciare e distorcere l'uno estremo nell'altro.

Per intendere piú determinatamente i tratti di questa ebbrezza continua, di questo sconvolgere ed essere sconvolto, non dobbiamo qui prendere in esame le rappresentazioni religiose come tali, ma solo i momenti principali in base ai quali questo modo di concepire rientra nell'arte. Tali punti principali sono i seguenti.

1. *La concezione indiana di Brahma*

Uno dei due estremi della coscienza indiana è la coscienza dell'assoluto come in sé assolutamente universale, privo di differenza e quindi completamente indeterminato. Questa astrazione estrema non avendo contenuto particolare né essendo rappresentata come personalità concreta, per nessun lato si presenta come materia che possa

ricevere forma dall'intuizione. Infatti Brahma, come questo Divino supremo, si sottrae completamente ai sensi e alla percezione, anzi non è propriamente neanche oggetto per il pensiero, poiché è propria del pensiero l'autocoscienza, che si pone un oggetto per ritrovarvisi. Ogni intendere è già una identificazione dell'io con l'oggetto, una conciliazione di ciò che è separato al di fuori di questo intendimento; quel che non intendo, non conosco, mi rimane estraneo e altro. Il modo indiano dell'unificazione dell'io umano con Brahma non è però altro che un alzarsi sempre di piú a questa astrazione estrema, in cui, prima che l'uomo possa attingerla, non solo tutto il contenuto concreto, ma anche l'autocoscienza deve essere sparita. Per questo l'indiano non conosce riconciliazione ed identità con Brahma, nel senso che lo spirito umano divenga *cosciente* di questa unità, ma per lui quest'unità consiste nel fatto che totalmente scompaiono proprio la coscienza e l'autocoscienza e con esse ogni contenuto mondano e della propria personalità. Lo svuotamento e l'annullamento fino all'insensibilità assoluta rappresenta lo stato piú alto che fa dell'uomo il dio supremo, Brahma.

Quest'astrazione, che è fra le piú ardue che l'uomo possa imporsi, da un lato come Brahma e dall'altro come il culto interiore puramente teoretico dell'ottundersi e mortificarsi, non è oggetto della fantasia e dell'arte, che trovano occasione di effondersi in molteplici produzioni solo quando tracciano la via a questa meta.

2. *Sensibilità, smisuratezza e attività personificatrice*

Ma altrettanto immediatamente la concezione indiana da questa sovrasensibilità salta nella sensibilità piú rozza. Essendo però superata l'identità immediata e quin-

di calma di entrambi i lati, ed al suo posto, tipo fondamentale essendo divenuta la *differenza* che v'è entro l'identità, questa contraddizione ci spinge senza gradi intermedi dal piú finito nel divino a da questo di nuovo in quello. Cosí noi viviamo fra le configurazioni che nascono da questo reciproco rovesciamento di un lato nell'altro come in un mondo stregato, in cui ogni determinatezza di forma, quando speriamo di fissarla, svanisce e repentinamente si trasforma nell'opposto oppure si gonfia e si distende fino all'esagerazione.

I modi generali in cui l'arte indiana appare sono ora i seguenti:

a) Da un lato la rappresentazione introduce in ciò che è *immediatamente sensibile* e singolo il contenuto al massimo sproporzionato dell'assoluto, di modo che questo stesso singolo, qualunque sia, deve in sé compiutamente manifestare tale contenuto e deve esistere per l'intuizione come tale contenuto. Nel *Ramayana*, p. es., l'amico di Rama, il principe delle scimmie Hanumant, è uno dei personaggi principali e compie gli atti piú coraggiosi. In generale la scimmia in India è adorata come una divinità, ed esiste un'intera città di scimmie. Il contenuto infinito dell'assoluto viene ammirato e divinizzato nella scimmia come singola. Lo stesso dicasi per la vacca Sabala, che nel *Ramayana*, nell'episodio delle espiazioni di Visvamitra, appare investita d'incommensurabile potenza. Vi sono inoltre in India delle famiglie presso di cui l'assoluto stesso vegeta in un uomo realmente esistente, per quanto ottuso e semplice sia, che viene onorato come Iddio nella sua vitalità e presenza immediata. Lo stesso accade nel Lamaismo, in cui pure un singolo uomo gode, come Dio presente, della massima venerazione. Ma in India questa adorazione non viene tributata esclusivamente ad un solo individuo, bensí ogni Brami-

no, per esser nato nella sua casta, è già considerato naturalmente come Brahma, e la rinascita ad opera dello *spirito*, la quale identifica l'uomo con Dio, egli la ha per via *naturale* per mezzo della nascita sensibile, cosicché quel che vi è di piú divino viene immediatamente a ricadere nella realtà sensibile del tutto comune dell'esistenza. Infatti, sebbene i Bramini abbiano come loro dovere piú sacro di leggere i *Veda* e quindi di penetrare nella profondità della divinità, tuttavia questo dovere può essere soddisfatto con la piú completa ottusità, senza che il Bramino perda la sua divinità. In modo analogo uno dei rapporti piú generali raffigurati dagli Indiani è la procreazione, la nascita, cosí come i Greci consideravano Eros il Dio piú antico. Questo procreare, l'attività divina, viene a sua volta considerato, in numerose rappresentazioni, in modo del tutto sensibile, e gli organi sessuali maschili e femminili sono tenuti fra le cose piú sacre. Parimenti il divino, sebbene entri nella realtà per sé nella sua divinità, si mescola nel modo piú triviale a ciò che è quotidiano. Si racconta, p. es., all'inizio del *Ramayana*, che Brahma si recò da Valmiki, il mitico cantore del *Ramayana*. Valmiki lo accoglie secondo le comuni usanze indiane, lo complimenta, lo fa sedere, gli offre acqua e frutta; Brahma siede realmente e costringe il suo ospite a fare altrettanto; se ne stanno cosí per lungo tempo, finché alla fine Brahma ordina a Valmiki di comporre il *Ramayana*.

Questa certo non è ancora una concezione simbolica vera e propria; infatti sebbene qui le forme, come richiede il simbolo, siano prese dalla realtà esistente e siano volte a significati piú generali, manca però l'altro lato, ossia il fatto che le esistenze particolari non devono *essere* per l'intuizione realmente il significato assoluto, ma devono solo *accennarvi*. Per la fantasia indiana la scim-

mia, la vacca, il singolo Bramino ecc. non sono un simbolo affine del divino, ma sono rappresentati e considerati come il divino stesso, come una esistenza ad esso adeguata.

Ma vi è qui la contraddizione che spinge l'arte indiana ad un *secondo* genere di concezione. Infatti, da un lato, ciò che è assolutamente non sensibile, l'assoluto come tale, il significato per eccellenza, è colto come il vero divino; ma dall'altro le singolarità della realtà concreta sono considerate dalla fantasia nella loro esistenza sensibile immediatamente come apparenza divina. Certo esse devono in parte esprimere solo lati particolari dell'assoluto ma anche in tal caso il singolo immediato, che è rappresentato come esistenza adeguata di questa universalità determinata, è assolutamente inadeguata a questo suo contenuto con cui è in contraddizione tanto piú stridente in quanto il significato, già colto nella sua universalità, è nondimeno posto esplicitamente dalla fantasia immediatamente in identità con ciò che vi è di piú sensibile e singolo.

b) La prima soluzione di questa scissione viene allora ricercata dall'arte indiana, come abbiamo accennato prima, nella *smisuratezza* delle proprie produzioni. Le singole figure per poter pervenire come figure sensibili all'universalità, vengono sfrenatamente enfiate nel colossale, nel grottesco. Infatti la singola figura, che non deve esprimere se stessa ed il significato universale che giace fuori di essa, non soddisfa l'intuizione prima che non sia tratta da se stessa fino allo smisurato, priva di meta e misura. La piú prodiga esagerazione della grandezza sia nei riguardi della forma spaziale che della incommensurabilità temporale, e la moltiplicazione di una medesima determinatezza, a gran numero di teste e di braccia ecc., è qui lo strumento per eccellenza per poter

raggiungere l'ampiezza e l'universalità dei significati. L'uovo, p. es., racchiude un uccello. Ora questa esistenza singola è ampliata fino a divenire la rappresentazione smisurata di un uovo cosmico come involucro della vita generale di tutte le cose. In esso Brahma, il dio procreatore, passa inattivo un anno della creazione finché le due metà dell'uovo si staccano l'una dall'altra ad opera del suo solo pensiero. E non solo oggetti naturali, ma anche individui e avvenimenti umani sono innalzati a significare un reale operare divino, in modo tale, però, che né il divino né l'umano possono essersi fissati per sé, ma entrambi appaiono inviluppati continuamente l'uno nell'altro. Questo vale particolarmente per le incarnazioni degli dèi, in special modo di Visnu, il dio della conservazione, le cui gesta costituiscono il contenuto fondamentale dei grandi poemi epici. In questa incarnazione la divinità trapassa immediatamente nell'apparenza mondana. Cosí, p. es., Rama è la settima incarnazione di Visnu (Râmatschandra). I singoli bisogni, le singole azioni, situazioni, forme e modi di comportamento mostrano in questi poemi che il loro contenuto è in parte tratto da avvenimenti reali, dalle gesta di antichi re che erano stati capaci di fondare nuovi ordinamenti e nuove leggi, per cui ci troviamo al centro dell'umano sul saldo terreno della realtà. Ma tutto a sua volta viene ampliato, esteso fino al nebuloso, universalizzato, cosicché si riperde il terreno appena guadagnato e non sappiamo piú dove siamo. Lo stesso accade nella *Sakuntala*. All'inizio abbiamo dinanzi il piú delicato e vaporoso mondo d'amore in cui tutto procede in modo umanamente regolare, ma poi all'improvviso tutta questa realtà concreta sparisce e noi siamo innalzati nelle nubi del cielo di Indra, dove ogni cosa è mutata ed è tratta dalla sua cerchia determinata ad essere ampliata a signi-

ficare universalmente la vita della natura in rapporto ai *Bramini* e al potere sugli dèi della natura, accordato all'uomo con severe penitenze.

Neanche questo genere di rappresentazione va chiamato, propriamente parlando, simbolico. Infatti il simbolismo vero e proprio lascia sussistere nella sua determinatezza la figura determinata usata; quale essa è, giacché esso non intende intuire l'esistenza immediata del significato nella sua universalità, ma si limita ad indicare il significato nelle qualità affini dell'oggetto. Ma l'arte indiana, pur separando universalità ed esistenza singola, richiede ciò nonostante l'unità immediata di entrambi, prodotta dalla fantasia, per cui deve sottrarre l'esistente alla sua limitatezza e, pur sempre in modo sensibile, ampliarlo fino all'indeterminato, ed in generale trasformarlo e deformarlo. In questa dissoluzione della determinatezza e nella confusione che ne deriva per il fatto che il contenuto piú alto è sempre introdotto in cose, fenomeni, eventi ed azioni che nella loro limitatezza non sono in grado né di avere in sé e per sé, né di esprimere la potenza di un tale contenuto, in questo dunque va cercata piú una eco della *sublimità* che non il simbolico vero e proprio. Infatti nel sublime, come vedremo meglio poi, l'apparenza finita esprime l'assoluto, che essa deve portare ad intuizione, solo cosí che dall'apparenza stessa risulta che essa non può pervenire ad un tale contenuto. Cosí è, p. es., l'eternità. La sua rappresentazione diviene sublime quando deve essere espressa in modo temporale, in quanto ogni numero, per quanto grande possa essere, non è mai sufficiente e va aumentato all'infinito. Cosí si dice di Dio: "Mille anni sono per te un giorno." L'arte indiana contiene queste ed altre cose simili che incominciano a farci sentire il suono della sublimità. Ma la grande differenza con il sublime vero e proprio

consiste nel fatto che la fantasia indiana in queste configurazioni sfrenate non realizza la posizione negativa dei fenomeni che essa introduce, ma appunto con quella smisuratezza e mancanza di limiti crede di aver cancellato e fatto sparire la differenza e la contraddizione fra l'assoluto e la sua configurazione. E nella stessa misura in cui noi non possiamo ritenere come veramente simbolica e sublime questa fantasia nelle sue esagerazioni, essa non è propriamente *bella*. Infatti essa ci dà, sí, specialmente nella descrizione dell'umano come tale, molti aspetti amabili e dolci, molte gentili immagini e teneri sentimenti, le piú splendenti descrizioni della natura, i piú allettanti e infantili tratti dell'amore e dell'ingenua innocenza, e parimenti altrettante note di grandezza e di nobiltà; ma d'altro canto, per quel che riguarda i significati universali fondamentali, lo spirituale resta pur sempre del tutto sensibile, ciò che è piú piatto riposa accanto a ciò che è piú alto, la determinatezza è distrutta, il sublime diviene semplice assenza di confini e ciò che appartiene al mito finisce con l'esser in gran parte il prodotto fantastico di una immaginazione che ricerca senza posa e di un dono di dar forma privo di misura intellettuale.

c) Il modo piú puro, infine, di rappresentazione che incontriamo in questa fase, è la *personificazione* e la *figura umana* in generale. Ma non dovendo qui ancora il significato essere concepito come libera attività spirituale, poiché esso possiede o una qualsiasi determinatezza astratta, presa nella sua universalità, oppure il semplicemente naturale, p. es. la vita dei fiumi, dei monti, delle stelle, del sole, è propriamente al di sotto della dignità della forma umana il venir utilizzata per esprimere un contenuto di tal genere. Infatti, secondo la loro vera determinazione, il corpo umano, e cosí anche la forma di

attività e di eventi umani, esprimono solo lo spirito concreto ed il suo contenuto interno, che in questa sua realtà resta quindi presso se stesso e non vi ha solo un simbolo o un segno esterno.

Per un verso quindi la personificazione, se il significato che essa è chiamata a rappresentare deve appartenere sia allo spirituale che al naturale, rimane, in questa fase, certo ancora superficiale e ciò a causa della *astrazione* del significato, ed ha bisogno, perché l'intuibilità sia meglio attuata, di molte altre forme con cui si mescola, perdendo cosí la sua purezza. Per l'altro verso, non sono qui la soggettività e la sua forma l'aspetto distintivo, ma le sue *estrinsecazioni*, i suoi atti, ecc., poiché nel fare e nell'agire risiede la particolarizzazione piú determinata che può essere portata in relazione con il contenuto determinato dei significati universali. Ma in tal caso si ripresenta di nuovo sia l'insufficienza per cui significativo è non il soggetto ma solo la sua estrinsecazione, sia la confusione per cui gli avvenimenti e le azioni, invece di essere la realtà e l'esistenza realizzantesi del soggetto, ricevono il loro contenuto ed il loro significato da altra fonte. Una serie di simili azioni può quindi certamente avere in se stessa una successione conseguente che derivi dal contenuto a cui tale serie serve di espressione; ma questa conseguenza viene a sua volta interrotta e in parte superata dall'atto del personificare e umanizzare, giacché a sua volta il soggettivizzare conduce anche all'arbitrio dell'agire e dell'estrinsecazione, cosicché significativo ed insignificante si mescolano tra di loro in un giuoco tanto piú vario e senza regola quanto meno la fantasia è in grado di connettere saldamente e stabilmente i suoi significati e le loro forme. Ma se ciò che è solo naturale viene preso per unico contenuto, esso dal canto suo non è degno di assumere la forma umana, men-

tre questa, in quanto conforme solo all'espressione spirituale, non è a sua volta in grado di rappresentare ciò che è semplicemente naturale.

In tutte queste relazioni tale personificare non può essere vero, giacché la verità nell'arte richiede, come la verità in generale, la concordanza fra esterno ed interno, fra concetto e realtà. La mitologia greca personifica, sí, il Ponto, lo Scamandro, ha, sí, le proprie divinità fluviali, Ninfe e Driadi, e fa in generale della natura il contenuto delle sue umane divinità. Tuttavia essa non lascia la personificazione ad un livello puramente formale e superficiale, ma la sviluppa in individui, in cui il significato puramente naturale passa in secondo piano, mentre viene in risalto l'aspetto umano che ha accolto in sé questo contenuto naturale. L'arte indiana si arresta invece alla mescolanza grottesca di naturale e umano, cosicché nessuno dei due lati, che si deformano a vicenda, ha il suo giusto posto.

In generale neanche queste personificazioni sono propriamente simboliche, giacché esse, a causa della loro superficialità formale, non si trovano in rapporti essenziali ed in stretta affinità con il contenuto piú determinato che dovrebbero simbolicamente esprimere. Al contempo però, per quel che riguarda le altre particolari configurazioni ed attributi con cui tali personificazioni appaiono mescolate e che devono esprimere le qualità piú determinate che si attribuiscono agli dèi, si incomincia già a tendere verso rappresentazioni simboliche per le quali la personificazione rimane allora quasi esclusivamente solo la forma universale collettiva.

Per ciò che riguarda le concezioni piú importanti che qui s'incontrano, in primo luogo ricordiamo quella della Trimurti, la divinità triforme. Di essa fa parte in primo luogo *Brahma*, l'attività creatrice, produttrice, il

creatore del mondo, il signore degli dèi, ecc. Da un lato egli è diverso da Brahma (come neutro), dall'essere supremo, ed è il suo primogenito, ma dall'altro coincide con questa divinità astratta, cosí come in generale presso gli indiani le differenze non riescono a mantenersi ferme nei loro limiti, ma in parte vengono cancellate ed in parte passano le une nelle altre. La figura di Brahma, vista piú determinatamente, ha molto di simbolico: egli viene raffigurato con quattro teste e quattro mani, con scettro, anello ecc.; di colore è rosso, il che indica il sole, poiché questi dèi hanno sempre in sé contemporaneamente dei significati naturali generali che in essi sono personificati. La *seconda* divinità della Trimurti è Visnu, il Dio della conservazione, la *terza* è Siva, il Dio della distruzione. Innumerevoli sono i simboli per questi dèi. Infatti nell'universalità dei loro significati abbracciano in sé infinite operazioni singole sia nei riguardi di particolari fenomeni naturali, — principalmente elementari, e p. es. Visnu ha la qualità dell'igneo (cfr. il lessico di Wilson, v. 2), — sia anche di natura spirituale, il che, sempre variamente mescolandosi e fermentando, porta spesso ad apparenza per l'intuizione le forme piú repellenti.

In questo Dio triforme appare subito ben chiaro che la forma spirituale non può qui ancora presentarsi nella sua verità, poiché lo spirituale non costituisce il vero e proprio significato compenetrante. Infatti questa trinità di dèi sarebbe spirito se il terzo Dio fosse una unità concreta ed un ritorno a sé dalla differenziazione e dallo sdoppiamento. Infatti, secondo la vera rappresentazione, Dio è spirito in quanto è questa attiva ed assoluta differenziazione ed unità costituente in generale il concetto di spirito. Ma nella Trimurti il terzo Dio non è già la totalità concreta, bensí esso stesso solo un lato rispetto agli altri

due, e perciò un'astrazione; non un ritorno in sé, ma solo un passare in altro, un trasformare, produrre e distruggere. Dobbiamo perciò stare molto attenti a non trovare in questi primi presentimenti della ragione già la verità suprema e voler riconoscere la trinità cristiana già in questo accordo che, per il ritmo, contiene certo la trinità che nel cristianesimo costituisce una rappresentazione fondamentale.

Da Brahma e dalla Trimurti la fantasia indiana passa poi a creare fantasticamente innumerevoli dèi multiformi. Infatti quei significati universali, che sono concepiti come ciò che è essenzialmente divino, possono ritrovarsi in migliaia e migliaia di fenomeni che vengono a loro volta personificati e simbolizzati come dèi. Ad un loro chiaro intendimento si oppongono i piú grandi ostacoli, stante l'indeterminatezza e l'instabilità, che tutto sconvolge, della fantasia, la quale niente nelle sue invenzioni tratta secondo la sua natura e muove ogni cosa dal suo posto. Per questi dèi di rango inferiore, alla cui testa si trova Indra, il cielo, l'aria e il contenuto principale è dato soprattutto dalle forze universali della natura, le stelle, i fiumi, i monti, secondo i diversi momenti della loro attività, del loro trasformarsi, del loro influsso benefico o dannoso, di conservazione o di distruzione.

Uno degli oggetti principali della fantasia e dell'arte indiana è costituito dalla nascita degli dèi e di tutte le cose, cioè dalla teogonia e dalla cosmogonia. Infatti questa fantasia è, in generale, presa nel continuo processo di introdurre nel mezzo dei fenomeni esterni ciò che è piú lontano dalla sensibilità, ed al contempo di dissolvere per mezzo dell'astrazione piú estrema ciò che è piú naturale e sensibile. Analogamente sono rappresentati il nascere degli dèi dalla divinità suprema e l'operare e l'esistenza di Brahma, Visnu e Siva nelle cose particolari, monta-

gne, acque, eventi umani. Tale contenuto può allora da un lato ricevere per sé forme di dèi particolari, ma dall'altro questi dèi vanno sempre a finire nei significati universali degli dèi supremi. Di queste teogonie e cosmogonie ve ne sono in gran numero e di infinite varietà. Quando perciò si dice: "Gli indiani si son rappresentati in questo o in quest'altro *modo* la creazione del mondo, la nascita di tutte le cose," ciò può valere solo per una setta o per un'opera determinata, giacché la stessa cosa si ritrova in infiniti altri modi. La fantasia di questo popolo è inesauribile nelle sue immagini e forme.

Una rappresentazione fondamentale, che si ritrova in tutte le storie della creazione, è la visione sempre ritornante della procreazione *naturale* al posto della rappresentazione di una *creazione spirituale*. Quando si ha cognizione di questi modi di vedere, si possiede la chiave per comprendere molte rappresentazioni che turbano il nostro sentimento del pudore, poiché l'impudicizia è spinta al massimo, e nei riguardi della sensualità arriva fino all'incredibile. Un chiaro esempio di questo modo di concepire ci è offerto dal celebre e noto episodio del *Ramayana* che ci parla della discendenza di Ganga. Esso è raccontato quando Rama viene per caso al Gange. Himavan, il principe delle montagne coperto di ghiaccio invernale, ha avuto con la snella Mena due figlie, dapprima Ganga e poi la bella Uma. Gli dèi, specialmente Indra, pregano il padre di inviare loro Ganga perché possa celebrare i riti sacri, e accondiscendendo Himavan al loro desiderio, Ganga sale dagli dèi beati. Segue a questa la storia di Uma, che dopo aver compiuto molti mirabili atti di umiltà e di espiazione si sposa con Rudra cioè Siva. Da questo matrimonio nascono montagne selvagge e sterili. Cento anni senza interruzione stette Siva

in maritale amplesso con Uma, cosicché gli dèi, spaventati dalla potenza procreatrice di Siva e pieni di angoscia per il figlio che ne sarebbe nato, lo pregarono che volgesse la sua forza verso la terra. Il traduttore inglese non ha reso questo passo alla lettera, impedito dal pudore e dalla decenza. Siva allora dà ascolto alle preghiere degli dèi, cessa di procreare per non distruggere l'universo, e scaglia il suo seme sulla terra; compenetrata di fuoco, ne sorge la montagna bianca che separa l'India dalla Tartaria. Ma Uma, presa da ira rabbiosa, maledice tutti. Queste sono immagini in parte orribili e grottesche che ripugnano alla nostra fantasia e ad ogni intelligenza, cosicché, invece di fornire una vera rappresentazione, esse ci hanno solo avvertiti di quel che in loro vi è di sottinteso. Schlegel non ha tradotto questa parte dell'episodio, ma si è limitato a raccontare come Ganga sia di nuovo scesa sulla terra. Il che accadde nel modo seguente. Un antenato di Rama, Sagara, aveva un figlio cattivo; ma da una seconda moglie aveva avuto sessantamila figli, che erano venuti al mondo in una zucca, ma erano stati allevati in brocche piene di burro raffinato, crescendo cosí fino a diventare uomini forti. Un giorno Sagara volle sacrificare un cavallo, ma Visnu, assunta la forma di serpente, glielo rapí. Allora Sagara gli mandò contro i sessantamila figli che, quando si avvicinarono a Visnu, dopo grandi fatiche e molte ricerche, furono ridotti da lui in cenere con un soffio. Dopo una lunga attesa, un nipote di Sagara, Anzuman il Raggiante, figlio di Asamandshas, si mise alla ricerca dei suoi sessantamila zii e del cavallo sacrificale. Egli ritrovò effettivamente il destriero, Siva e i mucchi di cenere; ma il re degli uccelli Garuda l'avvertí che se la corrente della sacra Ganga non fosse discesa dal cielo sui mucchi di cenere, i suoi parenti non sarebbero tornati in vita. Allora l'indefesso

Anzuman si sottopose alle piú dure espiazioni per trentaduemila anni sulla cima dell'Himavan. Invano; né le sue macerazioni né quelle di suo figlio Diwilipas, durate trentamila anni, sortirono il minimo effetto. Solo il figlio di quest'ultimo, il magnifico Baghirata, ottenne il risultato desiderato dopo una penitenza di mille anni. Allora Ganga si riversò sulla terra; ma perché non la distruggesse, Siva mise sotto la testa e l'acqua si disperse nei suoi ricci. Ma sono ora richieste nuove penitenze di Baghirata, perché Ganga si liberi da questi ricci e segua il suo corso. Alla fine la corrente si versa in sei fiumi, mentre Baghirata guida il settimo, dopo poderose fatiche, fino ai sessantamila che salgono al cielo, mentre Baghirata regna ancora a lungo in pace sul suo popolo.

Analoghe alle teogonie indiane sono quelle di altri popoli, p. es., quelle scandinave e quelle greche. In tutte vi è come categoria principale il procreare e l'essere procreato, ma nessuna di esse procede in modo cosí sfrenato e si abbandona nelle sue figurazioni a tanto arbitrio e smisuratezza d'invenzioni. Soprattutto la Teogonia di Esiodo è molto piú perspicua e precisa, cosicché in ogni momento si sa dove ci si trova, ed il significato è conosciuto chiaramente perché esso spicca in modo evidente e mostra che la forma e l'esterno appaiono in lui solo esteriormente. Si incomincia con il Caos, l'Erebo, Eros, Gea; Gea genera da sé Urano e con lui procrea le montagne, il Ponto ecc.: e poi anche Crono, i Ciclopi, i Centimani, che Urano però subito dopo la loro nascita rinchiude nel Tartaro. Gea spinge Crono a evirare Urano: ciò avviene, la terra assorbe il sangue e ne nascono le Erinni e i Giganti; il membro virile è inghiottito dal mare, dalla cui schiuma nasce Citerea. Tutto questo è piú chiaro, piú coerente, e non si arresta ad una cerchia di dèi semplicemente naturali.

3. *Purificazione ed espiazione*

Se ora cerchiamo un punto di passaggio al simbolo vero e proprio, nei suoi inizi possiamo già trovarlo nella fantasia indiana. Per quanto occupata possa essere questa ad innalzare l'apparenza sensibile ad un politeismo che in identica smisuratezza e trasformabilità non si trova in nessun altro popolo, tuttavia tale fantasia in molte sue concezioni e racconti non dimentica quella astrazione spirituale che è il dio supremo, in confronto al quale il singolo, il sensibile, l'apparente viene concepito come non divino, inadeguato e quindi come qualcosa che deve essere posto negativamente e superato. Infatti proprio questo convertirsi di un lato nell'altro costituisce, come è stato detto al principio, il tipo peculiare e l'inappagata assenza di conciliazione della concezione indiana. La sua arte quindi non ha mai cessato di configurare in modo infinitamente molteplice la rinuncia al sensibile e la forza dell'astrazione spirituale e della concentrazione interiore. Rientrano qui le rappresentazioni di lunghe penitenze e di profonde meditazioni, di cui ci danno le prove piú importanti non soltanto i piú antichi poemi epici, il *Ramayana* ed il *Mahabharata*, ma anche molte altre opere di poesia. Queste penitenze spesso sono, sí, fatte per ambizione o almeno per fini troppo determinati che nulla hanno in comune con la suprema ed ultima unione con Brahma e con la mortificazione del terreno e del finito, p. es. al fine di acquistare la potenza di un Bramino; tuttavia vi è sempre presente la concezione che la penitenza e la meditazione prolungata, che sempre piú si distacca da ogni finito e determinato, sollevano al di sopra dell'appartenenza per nascita ad una casta determinata cosí come sottraggono al dominio degli dèi della natura e di ciò che è solo naturale. Perciò special-

mente il principe degli dèi, Indra, si oppone ai penitenti intransigenti che cerca di distogliere con lusinghe, oppure, quando le lusinghe non hanno effetto, si rivolge agli dèi superni per aiuti, perché altrimenti tutto il cielo cadrebbe in confusione.

Nel rappresentare tale espiazione ed i suoi diversi generi, gradi e fasi, l'arte indiana ha tanta inventiva quanta ne ha nel suo politeismo, ed essa svolge con grande serietà il proprio compito di invenzione.

Questo costituisce il punto da cui possiamo guardare oltre.

C. Il simbolismo vero e proprio

Che si tratti dell'arte simbolica o che si tratti della bella arte, è sempre necessario che il significato, a cui essa imprende a dar forma, non solo esca, come accade nell'arte indiana, dalla prima unità immediata, che precede ogni separazione e differenziazione, nella sua esistenza esterna, ma che il significato divenga per sé *libero* dalla forma *immediatamente* sensibile. Questa liberazione può avvenire solo se il sensibile e il naturale sono visti e colti in se stessi come negativi, come ciò che va superato ed è stato superato.

Ma va, inoltre, richiesto che la negatività, la quale appare come sparizione e superamento del naturale, venga appresa e configurata come il *significato assoluto* delle cose in generale, come momento del divino. Ma con questo abbiamo già lasciato l'arte indiana. Infatti la fantasia indiana non manca certo dell'intuizione del negativo; Siva è nello stesso tempo procreatore e distruttore, Indra muore, anzi il tempo annientatore, personificato come Kala, il gigante terribile, distrugge l'intero universo e tutti gli dèi,

perfino la Trimurti che anch'essa si dissolve in Brahma, cosí come l'individuo nella sua identificazione con il dio supremo lascia svanire se stesso e tutto il suo sapere e volere. Ma in queste concezioni il negativo da una parte è solo mutamento e trasformazione, dall'altra solo l'astrazione che mette da parte il determinato per spingersi all'universalità indeterminata e quindi vuota e del tutto senza contenuto. La sostanza del divino invece rimane immutabilmente sempre la stessa nel cambiamento delle forme, nel passare dall'una all'altra, nel procedere alla politeizzazione ed al suo superamento nell'unico Dio supremo. Essa non è questo unico Dio che come tale ha in se stesso il negativo come determinatezza propria, necessariamente appartenente al proprio concetto. Egualmente nella concezione Parsi ciò che è distruzione e male giace *fuori* di Ohrmazd, in Ahriman, il che crea soltanto una opposizione e una lotta che non appartengono all'unico Dio, a Ohrmazd, come momento a lui proprio.

Il passo successivo che dobbiamo ora fare consiste quindi nel fatto che da un lato il negativo è fissato dalla coscienza per sé come l'assoluto, ma dall'altro è considerato solo come *un* momento del divino; momento, però, che non solo è posto al di fuori del vero assoluto in un altro Dio, ma è attribuito all'assoluto in un modo siffatto che il vero Dio appare il divenire negativo di *se stesso*, ed ha quindi come una immanente determinazione il negativo.

Con questa ulteriore rappresentazione l'assoluto diviene per la prima volta in sé *concreto*, come determinatezza di sé in se stesso, e quindi un'unità in sé, i cui momenti si offrono all'intuizione come le diverse determinazioni dell'uno e medesimo Dio. Infatti il bisogno della determinatezza del significato assoluto in sé è quel che va qui in primo luogo soddisfatto. I significati che abbiamo fin qui incontrati rimanevano per la loro astrazione

l'assolutamente indeterminato e quindi informe, oppure, quando giungevano a determinatezza, o coincidevano immediatamente con la loro esistenza naturale oppure cadevano in una lotta di forme che non aveva mai pace e conciliazione. A questa duplice insufficienza riguardo sia al procedimento interno del pensiero che al corso esterno delle concezioni dei popoli si è rimediato nel modo seguente.

In primo luogo, si instaura un legame diretto fra interno ed esterno per il fatto che ogni determinazione dell'assoluto è già in sé un inizio a procedere ad estrinsecazione. Infatti ogni determinazione è una differenziazione in sé; ma l'esterno come tale è sempre determinato e differenziato, per cui c'è sempre un lato secondo cui l'esterno si mostra corrispondente al significato piú che nelle fasi fin qui considerate. Ma la prima determinatezza e negazione in sé dell'assoluto non può essere la libera autodeterminazione dello *spirito* come spirito, ma soltanto la negazione immediata. La negazione immediata e quindi naturale, nella sua guisa piú ampia, è la *morte*. L'assoluto viene ora concepito cosí, che esso deve entrare in questo negativo come in una determinazione appropriata al suo concetto, e percorrere la via dell'estinzione e della morte. Vediamo cosí dapprima la glorificazione della morte e del dolore avanzarsi nella coscienza dei popoli come morte del sensibile che si spegne; la morte del naturale viene saputa come un membro necessario nella vita dell'assoluto. Ma questo, da un lato, per percorrere il momento della morte deve nascere e avere un'esistenza, ma dall'altro non si arresta all'annullamento della morte, bensí, emergendone, si *costituisce* in sé in modo piú elevato a unità positiva. La morte perciò non va considerata qui come l'intero significato ma solo come *un* suo lato, mentre l'assoluto a sua volta è sí considerato come un superamento

della sua esistenza immediata, come un passare oltre e sparire, ma, attraverso questo processo del negativo, anche come un ritorno in se stesso, come un risorgere e come essere in sé eterno e divino. Infatti la morte ha un doppio significato: una volta è la sparizione immediata di ciò che è naturale, l'altra è la morte di ciò che è *solo* naturale, ed è quindi la nascita di qualcosa di superiore, dello spirituale, a cui quel che è semplicemente naturale muore in un modo siffatto che lo spirito ha in se stesso questo momento come proprio alla sua essenza.

Per questo motivo, *in secondo luogo*, la forma naturale non può piú esser colta nella sua immediatezza e nella sua esistenza sensibile, cosí da coincidere con il significato in essa intuito, giacché lo stesso significato dell'esterno consiste nel morire nella propria esistenza reale e superarsi.

Egualmente, *in terzo luogo*, viene a cadere la semplice lotta fra significato e forma, e anche l'esuberanza della fantasia che ha in India prodotto il fantastico. Certo il significato non è neanche ora saputo nella sua pura unità con se stesso, *libera* dalla realtà esistente, come significato dotato di chiarezza completamente purificata, cosí da potersi *contrapporre* alla forma che deve renderlo intuibile. Ma d'altro canto neanche la forma singola, come questa singola immagine di animale o questa personificazione umana o questo avvenimento o azione, è quella che deve portare ad intuizione una esistenza immediatamente adeguata dell'assoluto. Questa cattiva identità è già sorpassata nella stessa misura in cui non è stata ancora raggiunta quella liberazione completa. Al posto di entrambe si colloca quel genere di rappresentazione che abbiamo sopra indicato come *propriamente simbolica*. Da un lato esso *può* ora comparire per il fatto che l'interiore, e ciò che è colto come significato, non si muove piú senza posa, come in India, una volta immergendosi immediatamente nel-

l'esteriorità e un'altra volta, subito dopo, ritornando da questa nella solitudine dell'astrazione, ma incomincia a consolidarsi per sé di fronte alla realtà semplicemente naturale. Dall'altro, il simbolo *deve* ora pervenire ad avere forma. Infatti, sebbene il significato qui completamente attinente abbia come suo contenuto il momento della negatività del naturale, tuttavia il vero interno *inizia* solo a sciogliersi dal naturale ed è quindi ancora aggrovigliato nell'apparenza esterna in modo da non poter giungere a coscienza nella sua chiara universalità per se stesso senza forma esterna.

Al concetto di ciò che nel simbolo costituisce in generale il *significato fondamentale*, il *genere di configurazione* corrisponde ora in maniera siffatta che le forme naturali e le azioni umane determinate nella loro isolata peculiarità né devono manifestare e significare solo se stesse, né devono portare a coscienza il divino intuibile come esistente *immediatamente* in loro. La loro esistenza determinata deve avere nella sua forma particolare soltanto delle qualità che *alludono* ad un piú ampio significato loro affine. Per questo, proprio quella dialettica generale della vita, il nascere, il crescere, il morire ed il rinascere, anche a questo riguardo costituisce il contenuto adeguato per la forma propriamente simbolica, giacché quasi in tutti i campi della vita naturale e spirituale si trovano fenomeni che hanno a fondamento della loro esistenza questo processo, per cui possono essere usati per rendere intuibili tali significati ed alludervi. Effettivamente fra i due lati vi è una affinità reale. Cosí le piante nascono dal loro seme, germinano, crescono, fioriscono, danno frutti, e questi periscono e danno a loro volta semi. Egualmente il sole è basso in inverno, in primavera si innalza, sino a raggiungere in estate il suo zenit, spandendo le sue maggiori benedizioni o

producendo rovina; dopo di che incomincia a riabbassarsi. Anche le diverse età della vita, la fanciullezza, la gioventú, la maturità e la vecchiaia presentano il medesimo processo generale. Ma in particolare, ci sono per una particolarizzazione piú precisa delle località specifiche, p. es., il Nilo. Nella misura in cui ciò che è semplicemente fantastico è messo da parte solo con questi tratti piú fondati d'affinità e dalla corrispondenza maggiore fra il significato e la sua espressione, subentra una scelta avveduta delle forme simbolizzanti in rapporto alla loro adeguatezza o meno, e quell'incessante vacillare della prima fase trova pace in una assennatezza piú avveduta.

Vediamo quindi rispuntare un'unità piú conciliata, simile a quella che incontrammo nella prima fase, con la differenza però che l'identità del significato con la sua esistenza reale non è piú immediata, ma è una unificazione *emersa* dalla differenza e quindi non preesistente, ma *prodotta* dallo spirito. L'interno in generale incomincia qui a maturare ad autonomia e a divenire cosciente di sé, cercando il suo riscontro nel naturale, che a sua volta ne ha uno eguale nella vita e nel destino dello spirituale. Da questa spinta a riconoscere l'un lato nell'altro e a voler, nella connessione dei due lati, portare dinanzi all'intuizione e all'immaginazione l'interno mediante la forma esterna e il significato delle forme esterne mediante l'interno, nasce qui l'impulso irresistibile all'*arte* simbolica. Solo laddove l'interno è divenuto libero, pur conservando l'impulso a rappresentare ciò che è secondo la sua essenza in una forma reale, e ad avere dinanzi questa rappresentazione come un'opera anche esterna, solo lí incomincia l'impulso vero e proprio dell'arte, principalmente di quelle figurative. Infatti solo in questo caso vi è la necessità di dare all'interno, sulla base della attività spirituale, un'apparenza non piú solo *data*, ma anche *inventata* in base

allo spirito. La fantasia si crea allora una seconda forma che non vale per se stessa come scopo, ma serve solo a rendere intuibile un significato ad essa affine, da cui quindi dipende.

Questo rapporto lo si potrebbe ora immaginare cosí: il significato è ciò da cui parte la coscienza, che si mette in seguito a ricercare, per esprimere le sue rappresentazioni, forme a queste affini. Ma non è questa la via dell'arte simbolica vera e propria, giacché la sua peculiarità consiste nel fatto che essa non perviene ancora a concepire i significati in sé e per sé, indipendentemente da ogni esteriorità. Essa ha invece come punto di partenza quel che è presente con la sua concreta esistenza nella natura e nello spirito e che essa amplia fino a un'universalità di significati il cui contenuto contiene in sé a sua volta un'esistenza reale, anche se solo in modo piú limitato e soltanto approssimativo. Al contempo però essa si impossessa di questi oggetti solo per crearne fantasticamente una forma che in questa realtà particolare renda intuibile e rappresentabile per la coscienza quella universalità. Perciò i prodotti artistici, in quanto simbolici, non hanno ancora la forma veramente adeguata allo spirito, giacché questo in tal caso non è ancora a sé in sé chiaro e quindi libero; nondimeno questi prodotti sono delle configurazioni che in se stesse mostrano subito che esse non sono scelte per manifestare unicamente *se stesse*, ma vogliono alludere a significati piú profondi e piú ampi. Quel che è *semplicemente* naturale e sensibile rappresenta se stesso, mentre l'opera d'arte, presenti essa fenomeni naturali oppure figure umane, rimanda subito da sé a qualcos'altro. che tuttavia deve avere una affinità internamente fondata ed una relazione essenziale con le produzioni offerte. Ora la connessione fra la figura concreta ed il suo significato universale può essere varia; una volta piú esteriore e quindi meno chiara;

ma un'altra volta piú profonda, quando cioè l'universalità da simbolizzare costituisce in effetti l'essenziale dell'apparenza concreta; il che facilita di molto la comprensione del simbolo.

L'espressione piú astratta a questo riguardo è *il numero*, che dev'essere usato per un'allusione piú chiara solo quando lo stesso significato ha in sé una determinazione numerica. Il sette ed il dodici, p. es., si incontrano spesso nella architettura egiziana, perché sette è il numero dei pianeti e dodici il numero delle lune o dei piedi a cui le acque del Nilo devono salire per essere feconde. Tale numero è poi considerato come sacro in quanto è una determinazione numerica dei grandi rapporti elementari che vengono onorati come le potenze di tutta la vita della natura. Dodici gradini, sette colonne sono quindi altrettanti simboli. Questo simbolismo di numeri si trova ancora in mitologie piú avanzate. Le dodici fatiche di Ercole, p. es., sembrano derivare anche dai dodici mesi dell'anno, in quanto Ercole, pur presentandosi come l'eroe individualizzato in modo del tutto umano, porta d'altro canto in sé un significato naturale simbolizzato ed è una personificazione del corpo del sole.

Piú concrete sono poi le raffigurazioni simboliche *spaziali*: p. es., i labirinti come simbolo del corso dei pianeti, cosí come le danze, nei loro intrecci, hanno il senso piú segreto di imitare simbolicamente il movimento dei grandi corpi elementari.

Progredendo oltre, i simboli son dati da figure *animali*, ma nel modo piú perfetto dalla forma del corpo *umano*, che qui appare già elaborata in modo piú alto ed appropriato, giacché lo spirito in questa fase inizia già in generale a liberarsi dal semplicemente naturale per svilupparsi verso una sua esistenza piú autonoma.

Questo è quello che costituisce il concetto generale

del simbolo vero e proprio e la necessità dell'arte per la sua raffigurazione. Per esaminare le concezioni piú concrete di questa fase, in cui abbiamo assistito a questa prima discesa dello spirito in sé, dobbiamo lasciare l'Oriente e volgerci dippiú ad Occidente.

Come simbolo generale indicativo di questo stadio possiamo prendere l'immagine della fenice che si incenerisce, ma ringiovanita rinasce dalle fiamme e dalla cenere. Racconta Erodoto (II, 73) di avere visto, per lo meno in immagine, questo uccello in Egitto, ed in effetti l'*Egitto* costituisce il centro della forma d'arte simbolica. Tuttavia, prima di passare a considerazioni piú precise, possiamo ricordare alcuni altri miti che formano il punto di passaggio a quel simbolismo perfettamente elaborato in tutti i lati. Questi sono i miti relativi ad Adone, alla sua morte, ai lamenti di Afrodite su di lui, alle cerimonie funebri ecc., miti nati sulle coste della Siria. Il culto di Cibele in Frigia ha lo stesso significato di cui si ritrova ancora l'eco nel mito di Castore e Polluce ed in quello di Cerere e Proserpina.

Qui come significato è messo soprattutto in rilievo e reso per sé intuibile il momento già accennato del negativo, la morte del naturale, in quanto momento fondato assolutamente sul divino. Di qui le cerimonie funebri per la morte del Dio, i lamenti senza freno per questa perdita che viene però ricompensata con il ritrovamento, la nascita ed il rinnovamento, cosicché possono ora seguire cerimonie di gioia. Questo significato generale ha poi a sua volta un suo senso naturale piú determinato. Il sole perde in inverno la sua forza, ma la riacquista in primavera, e con essa la natura riacquista la sua giovinezza, muore e rinasce. Qui dunque il divino personificato come avvenimento umano trova il suo significato nella vita naturale, che a sua volta è poi un simbolo dell'essenzia-

lità del negativo in generale, sia riguardo allo spirituale che al naturale.

Ma l'esempio perfetto dell'elaborazione dell'arte simbolica, sia nei riguardi del suo contenuto peculiare che della sua forma, va cercato in *Egitto*. L'Egitto è la terra del simbolo, che si è posto il problema spirituale, senza effettivamente risolverlo, dell'autodecifrazione dello spirito. I problemi rimangono insoluti, e la soluzione che *noi* possiamo dare consiste quindi solo nel considerare gli enimmi dell'arte egiziana e delle sue opere simboliche appunto come problemi non risolti dagli egiziani stessi. Poiché in tal modo lo spirito si cerca ancora nella esteriorità, da cui poi si trae fuori, e si affatica in operosità instancabile per prodursi da sé la sua essenza mediante i fenomeni della natura e per produrre questi, mediante la forma dello spirito, per l'*intuizione* invece che per il pensiero, sono gli egiziani, tra tutti i popoli fin qui incontrati, il popolo vero e proprio *dell'arte*. Ma le loro opere restano misteriose e mute, senza risonanza ed immobili, giacché lo spirito non ha qui ancora trovato veramente la propria vita interna e non sa ancora parlare la lingua chiara e aperta dello spirito. Nell'impulso e nella spinta, insoddisfatti, a portarsi questa lotta cosí silenziosamente ad intuizione mediante l'arte, a divenir cosciente del proprio interno, come dell'interno in generale, solo mediante forme esterne affini, in ciò sta la caratteristica dell'Egitto. Il popolo di questa terra meravigliosa non fu solo un popolo di agricoltori ma anche di costruttori; ha rimosso il suolo da tutti i lati, ha scavato canali e laghi e, spinto dall'istinto dell'arte, non ha solo eretto alla luce del giorno le piú immani costruzioni, ma ha anche potentemente costruito sotto terra edifici egualmente smisurati. Erigere tali monumenti fu, come racconta Erodoto, occupazione principale del popolo e attività principale dei principi. Le co-

struzioni degli indiani sono anch'esse colossali, ma non si trovano mai in tanta infinita varietà come presso gli egiziani.

1. *Come gli egiziani concepivano e rappresentavano quel che è morto; le Piramidi*

Per ciò che riguarda la concezione artistica egiziana nei suoi lati particolari, per la prima volta noi troviamo fissato per sé l'interno di contro all'immediatezza dell'esistenza, e piú precisamente l'interno fissato come il negativo della vitalità, come ciò che è morto; non come la negazione astratta del male, di ciò che porta a distruzione, come Ahriman in opposizione ad Ohrmazd, ma come negazione avente forma concreta.

a) L'indiano si eleva solo fino all'astrazione piú vuota e quindi negativa verso tutto ciò che è concreto. Il divenir Brahma degli indiani non si trova in Egitto, ma qui l'invisibile ha un significato piú pieno, ciò che è morto acquista il contenuto del vivente stesso. Il morto, sottratto all'esistenza immediata, conserva nella sua separazione dalla vita pur sempre il suo contatto con il vivente e viene reso autonomo e conservato in questa forma concreta. È noto che gli egiziani imbalsamavano e veneravano (Erodoto, II, 67) gatti, cani, falchi, icneumoni, orsi, lupi e (Erodoto, II, 86-90) soprattutto i morti. L'onoranza dei morti presso di loro non è data dalla sepoltura, ma dalla conservazione perenne dei cadaveri.

b) Ma gli egiziani non si arrestavano a questa durata immediata ed ancora naturale dei corpi. Ciò che si conserva naturalmente è concepito come perdurante anche nella *rappresentazione*. Erodoto dice che gli egiziani furono i primi ad affermare l'immortalità dell'anima. Dun-

que presso di loro viene ad apparire per la prima volta in questo modo superiore la soluzione del rapporto del naturale con lo spirituale, in quanto ciò che non è solo naturale acquista per sé un'autonomia. L'immortalità dell'anima è molto vicina alla libertà dello spirito, giacché l'Io concepisce se stesso come sottratto alla naturalità dell'esistenza ed in sé poggiante; ma questo sapersi è il principio della libertà. Certo non si può dire che gli egiziani siano pervenuti completamente al concetto dello spirito libero, né dobbiamo considerare questa fede degli egiziani secondo il nostro modo di intendere l'immortalità dell'anima. Tuttavia essi già concepivano di fissare nella sua esistenza, sia esteriormente che nella loro rappresentazione, quel che si è separato dalla vita, e con ciò, benché fossero giunti solo fino alla soglia del regno della libertà hanno compiuto, per la coscienza, il passaggio alla sua liberazione. Questa concezione, ora, si ampliò presso di loro, in contrapposizione alla presenza del reale immediato, fino a divenire quella di un regno autonomo dei defunti. In questo stato dell'invisibile c'è un tribunale dei morti, presieduto da Osiride con il nome di Amenti. Ma lo stesso tribunale si ritrova anche nella realtà immediata, in quanto anche fra gli uomini si giudicarono i morti, e p. es., dopo la morte di un re ognuno poteva presentare le proprie lagnanze.

c) Se noi poi ci chiediamo quale sia la forma d'arte *simbolica* per questa rappresentazione, essa va cercata nei prodotti fondamentali dell'architettura egiziana. Dinanzi a noi sta una doppia architettura, una elevantesi in alto sulla terra, ed una sotterranea: labirinti sottoterra, scavi ampli e splendidi, corridoi lunghi mezz'ora di cammino, camere coperte di geroglifici, il tutto lavorato con la massima cura; poi, al disopra, quelle stupende costruzioni, fra cui sono principalmente da annoverare le *Piramidi*.

Sulla destinazione e sul significato di queste, molte sono le ipotesi avanzate lungo i secoli, ma ora appare indubitato che esse sono recinzioni per tombe di re o di animali sacri, di Apìs p. es. o dei gatti, degli ibis ecc.: in tal modo le piramidi ci pongono dinanzi l'immagine semplice dell'arte simbolica stessa; sono cristalli immensi che nascondono in sé un interno che essi, come forma esterna prodotta dall'arte, cosí avvolgono che risulta chiaro che essi esistono per questo interno, morto alla semplice naturalità, e solo in relazione ad esso. Ma questo regno della morte e dell'invisibile, che qui costituisce il significato, ha solo *un* lato, e piú precisamente un lato formale, che appartenga al vero contenuto artistico, e cioè l'essere sottratto all'esistenza immediata; e cosí per ora vi è solo l'Ade, e non ancora una vitalità, che, pur sottratta al sensibile come tale, sia al contempo spirito in sé esistente e quindi in sé libero e vivo. Perciò la forma per un tale interno resta al contenuto determinato di esso interamente esterna e semplice involucro.

Questo ambiente esterno, in cui un interno giace nascosto, sono le piramidi.

2. *Culto e maschere di animali*

Nella misura, ora, in cui in generale l'interno deve essere intuito come esistente esternamente, gli egiziani sono caduti nell'opposto di venerare un'esistenza divina in animali viventi, come il toro, i gatti e molti altri animali. Ciò che è vivo sta piú in alto dell'esterno inorganico, perché l'organismo vivente ha un interno a cui rimanda la sua forma esterna, ma che rimane un interno e quindi un mistero. Cosí il culto di animali deve

qui essere inteso come visione di un interno segreto che, come vita, ha una potenza superiore a ciò che è semplicemente esteriore. Certo a noi risulta ostico veder venerare, al posto di ciò che è veramente spirituale, animali, cani e gatti. Questa venerazione ora, presa per sé, non ha niente di simbolico, giacché il reale animale vivo, Api p. es., veniva onorato come esistenza stessa del dio. Ma gli egiziani si sono serviti della figura animale anche in modo simbolico. Essa in tal caso non vale piú per sé, ma è abbassata ad esprimere qualcosa di piú generale. Ciò avviene nel modo piú ingenuo con l'uso di maschere di animali, che si incontrano particolarmente nelle raffigurazioni dell'atto dell'imbalsamazione, durante il quale le persone incaricate di aprire il cadavere, di estrarre le viscere, sono effigiate coperte di maschere. Appare qui subito chiaro che la testa di animale non vuole indicare l'animale stesso, ma un significato diverso e piú generale. Inoltre la figura animale è stata usata anche in mescolanza con quella umana; noi troviamo figure umane con teste di leone, che si ritengono essere figure di Minerva, cosí come si trovano pure teste di sparviero e le teste di Ammone hanno mantenuto le corna. I riferimenti simbolici sono qui evidenti. In tal senso anche la scrittura geroglifica degli egiziani è in gran parte simbolica, in quanto essa cerca di far conoscere i significati con la riproduzione di oggetti reali che non esprimono se stessi, ma un'universalità affine; oppure, piú spesso, nel cosiddetto elemento fonetico di questa scrittura, indica le singole lettere con il segno di un oggetto la cui lettera iniziale ha foneticamente lo stesso suono che deve essere espresso.

3. *Il simbolismo completo: Mennoni, Iside e Osiride, la Sfinge*

In generale in Egitto, quasi ogni figura è simbolo e geroglifico non significante se stesso, ma rimandante a qualcos'altro, con cui ha affinità e quindi riferimento. Ma i simboli veri e propri vengono compiutamente ad esserci solo quando questo riferimento è fondato e profondo. A questo riguardo farò breve cenno solo delle seguenti concezioni che piú frequentemente si incontrano.

a) Come da un lato la superstizione egiziana presentisce nella figura animale un'interiorità segreta, cosí dall'altro noi troviamo che la figura umana è rappresentata in modo tale da avere ancora l'interno della soggettività al di fuori di lei, per cui non può svilupparsi fino a libera bellezza. Particolarmente notevoli sono quei colossali *Mennoni* che, poggianti in se stessi, immobili, le braccia raccolte al corpo, i piedi uniti, rigidi, impettiti e senza vita, sono posti difronte al sole per aspettarne il raggio che li tocca, li anima e li fa risuonare. Erodoto, almeno, racconta che i Mennoni risuonavano al levar del sole. Il fatto, messo in dubbio da una critica superiore, è stato recentemente riconfermato da francesi ed inglesi, ed il suono, se non è prodotto da apparecchiature speciali, si può spiegare con il fatto che, come vi sono dei minerali che crepitano nell'acqua, cosí il suono di quelle statue deriva dal fresco della rugiada e dell'alba e dai raggi del sole che le colpiscono, per cui si aprono piccole fessure che poi si richiudono. Ma il significato da dare come *simbolo* a questi colossi è che essi non hanno liberamente in se stessi l'anima spirituale, e che quindi, per essere animati, invece di prendere la vita dall'interno che porta in sé misura e bellezza, hanno bisogno dall'esterno della luce che sola trae da loro il suono dell'anima. La voce umana invece risuona dal proprio sen-

tire e dal proprio spirito senza impulso esterno, cosí come l'altezza dell'arte in generale consiste nel lasciare che l'interno si dia forma da sé. Ma l'interno della figura umana è in Egitto ancor muto, e nella sua animazione è preso in considerazione solo il momento naturale.

b) Un'altra rappresentazione simbolica è quella di Osiride e Iside. Osiride viene concepito, messo alla luce e ucciso da Tifone, ma Iside ricerca le ossa disperse, le ritrova, le raccoglie e le seppellisce. Questa storia del dio ha in primo luogo come suo contenuto semplici *significati naturali*. Da un lato Osiride è il sole e la sua storia è un simbolo del corso annuale dell'astro, dall'altro significa il crescere ed il decrescere del Nilo che deve portare fecondità a tutto l'Egitto. Infatti in Egitto vi sono spesso degli anni intieri senza pioggia e solo il Nilo bagna la terra con le sue inondazioni. D'inverno esso scorre basso nel suo letto, ma (Erodoto, II, 19), a partire dal solstizio di estate, cresce per cento giorni, oltrepassa le sponde e scorre ampiamente per il paese. Infine l'acqua per la gran calura e i torridi venti del deserto si prosciuga ed il fiume ritorna nel suo letto. Allora i campi sono coltivati con poca fatica, nasce la vegetazione piú lussureggiante, tutto germina e matura. Sole e Nilo, il loro declino ed il loro sorgere sono le potenze naturali della terra egiziana, che l'Egizio porta ad intuizione in forma simbolica nella storia configurata umanamente di Iside ed Osiride. Rientra qui anche la rappresentazione simbolica dello zodiaco che è in connessione con il corso dell'anno, cosí come i dodici dèi lo sono con il numero dei mesi. Osiride però significa anche l'*umano* stesso: egli è santificato come fondatore dell'agricoltura, della ripartizione dei campi, della proprietà, delle leggi, ed il suo culto si riferisce quindi parimenti a delle attività spirituali umane che sono strettamente associate con l'etica ed il diritto. Egli è anche il giudice dei morti,

acquistando cosí un significato che del tutto si scioglie dalla vita solamente naturale. Con questo significato il simbolico incomincia a venire meno, giacché qui lo stesso interno e spirituale diviene contenuto della figura umana che comincia cosí a manifestare il proprio interno. Ma questo processo spirituale, a sua volta, assume a contenuto la vita esterna della natura che rende conoscibile in modo esteriore: nei templi, p. es., con il numero delle scalinate, dei gradini, delle colonne, nei labirinti con la varietà dei passaggi, dei meandri, delle sale. Osiride, in tal modo, è sia la vita naturale che quella spirituale nei diversi momenti del suo processo e delle sue trasformazioni, e in parte le forme simboliche divengono simboli per gli elementi naturali, in parte gli stati naturali sono a loro volta soltanto simboli delle attività spirituali e del loro mutamento. Perciò la figura umana non resta qui semplice personificazione, giacché il naturale, sebbene per un verso appaia come il significato vero e proprio, per l'altro diviene solo simbolo dello spirito e deve essere, in generale, subordinato in questa sfera in cui l'interno si enuclea dalla visione naturale. Tuttavia la forma corporea umana riceve uno sviluppo ben diverso e mostra già lo sforzo di calarsi nell'interno e nello spirituale, anche se questa tensione raggiunge solo insufficientemente la propria mèta vera, la libertà dello spirituale in sé. Le figure rimangono colossali, serie, pietrificate. Gambe prive di libertà e serena chiarezza, braccia e testa incollate al corpo, statiche e prive di grazia e vivo movimento. Solo a Dedalo è ascritta l'arte di aver sciolto braccia e gambe e dato movimento al corpo.

Ad opera di questo simbolismo reciproco il simbolo presso gli egiziani è parimenti una totalità di simboli, cosicché quel che si presenta una volta come significato, è usato una seconda come simbolo di una cerchia a lui affine. Questa associazione plurisignificante del simbolico, che

intreccia l'uno all'altra significato e forma, ricca in effetti di indicazioni ed allusioni e che quindi già si avvicina alla soggettività interna, che sola è in grado di volgersi verso molte direzioni, questa associazione, dunque, costituisce il vantaggio di tali produzioni, sebbene la loro spiegazione sia resa difficile dalla molteplicità dei significati.

Tali significati, nella cui decifrazione, offrendosi quasi tutte le figure immediatamente come simboli, oggi spesso ci si spinge troppo in là, potrebbero ora essere stati chiari e comprensibili agli egiziani proprio nel senso in cui noi oggi cerchiamo di spiegarceli. Ma i simboli egiziani, come abbiamo visto subito all'inizio, contengono molto implicitamente e poco esplicitamente. Sono opere intraprese con il tentativo di divenire chiare a se stesse, ma che si sono arrestate al semplice sforzo verso ciò che è in sé e per sé chiaro. In tal senso noi vediamo che le opere d'arte egiziane contengono degli enimmi che risultano poco decifrabili non solo per noi, ma massimamente per coloro che li avevano posti.

c) Le opere dell'arte egiziana nel loro simbolismo misterioso sono perciò degli enimmi: l'enimma oggettivo stesso. Come simbolo di questo vero e proprio significato dello spirito egiziano possiamo indicare la *Sfinge*. Essa è, per cosí dire, il simbolo del simbolico stesso. In quantità innumerevole, poste a centinaia una accanto all'altra, si incontrano in Egitto le Sfingi, fatte con la pietra piú dura, levigate, coperte di geroglifici, e presso il Cairo di cosí colossale grandezza che i soli artigli di leone hanno l'altezza di un uomo. Esse sono corpi di animali in riposo, la cui parte superiore ha figura umana sormontata talvolta da una testa di ariete, ma per lo piú da una testa di donna. Lo spirito umano tende a venir fuori dalla forza ottusa e brutale della bestia, ma non può giungere a manifestare completamente la propria libertà e la mobi-

lità della propria figura, poiché deve ancora restare mescolato ed associato con l'altro da se stesso. Questa tensione ad una spiritualità autocosciente, che non si coglie in base a sé nella realtà a lei sola conforme, ma solo si intuisce in ciò che le è affine e viene a coscienza in ciò che le è del pari estraneo, è il simbolico in generale, che giunto a questo punto culminante diviene enimma.

È in tal senso che nel mito greco, che a sua volta può essere da noi interpretato simbolicamente, la sfinge appare come il mostro che propone degli enimmi. La sfinge ha posto il celebre enimma: " Chi è che di mattina cammina a quattro gambe, a mezzogiorno con due e di sera con tre? " Edipo trovò la semplicissima risposta: " l'uomo, " e precipitò la sfinge dalla rupe. La spiegazione del simbolo risiede nel significato in sé per sé essente, nello spirito, cosí come la celebre iscrizione greca ricorda all'uomo: " Conosci te stesso! " La luce della coscienza è la chiarezza che lascia trasparire chiaramente il suo contenuto concreto attraverso la forma ad esso conforme e propria, e che nella sua esistenza palesa solo se stessa.

Il simbolismo del sublime

La chiarezza priva di enimmi dello spirito che si dà da sé forma adeguata, è la meta dell'arte simbolica. Essa può essere ottenuta solo prendendo in primo luogo coscienza del significato per sé, separato dall'insieme del mondo fenomenico. Infatti, nell'unità immediatamente intuita di forma e di significato, presso gli antichi Parsi, l'arte era assente; la contraddizione fra la separazione e l'associazione immediata, pur tuttavia richiesta, produceva il simbolismo fantastico degli indiani; in Egitto infine mancava ancora la possibilità di conoscere liberamente e in modo sciolto dall'apparente l'interiore e significante in sé e per sé, il che dava motivo al sorgere di un simbolismo enimmatico ed oscuro.

La prima purificazione radicale e la prima esplicita separazione fra ciò che è in sé e per sé e la presenza sensibile, cioè la singolarità empirica dell'esterno, va cercata nella *sublimità*, che innalza l'assoluto oltre ogni esistenza immediata, realizzando cosí la liberazione dapprima astratta, che è nondimeno la base dello spirituale. Infatti il significato cosí sublimato non è ancora concepito come spiritualità concreta, ma tuttavia è considerato come l'interno in sé essente e poggiante, incapace per sua natura di trovare la sua vera espressione in fenomeni finiti.

Kant ha fatto una distinzione molto interessante fra bello e sublime, e quel che egli ha detto nella prima parte della *Critica del Giudizio* (par. 20 e sgg.) conserva sempre

il suo interesse, nonostante ogni prolissità e la riduzione, posta a base, di tutte le determinazioni al soggettivo, alle facoltà dell'animo, l'immaginazione, la ragione ecc. Questa riduzione deve essere ritenuta esatta nel suo principio generale in rapporto a *quel* lato per cui la sublimità, come dice Kant, è contenuta non nelle cose della natura ma solo nel nostro animo, inquantoché noi siamo coscienti della nostra superiorità sulla natura in noi e quindi anche fuori di noi. È in questo senso che Kant dice: " il sublime vero e proprio non può essere contenuto in nessuna forma sensibile, ma riguarda solo idee della ragione, che pur non potendo avere una rappresentazione loro adeguata, sono sollecitate e chiamate nell'animo proprio da questa inadeguatezza che può essere sensibilmente rappresentata" (*Critica del giudizio*, 3 ed., p. 76). Il sublime in generale è il tentativo di esprimere l'infinito senza trovare nel regno dei fenomeni un oggetto che si mostri adeguato a questa rappresentazione. L'infinito, proprio perché è per sé posto fuori dell'intero complesso dell'oggettività e interiorizzato come significato invisibile e privo di forma, rimane inesprimibile nella sua infinità e superiore ad ogni espressione per mezzo del finito.

Il contenuto che ora il significato qui acquista è questo, che il significato, di contro alla totalità dell'apparente, è l'*uno* in sé sostanziale che come puro pensiero è solo per il puro pensiero. Per questo tale sostanza non può piú avere la propria configurazione in un esteriore, venendo cosí meno il carattere simbolico vero e proprio. Ma se questo unico in sé deve essere portato ad intuizione, ciò è possibile solo per il fatto che esso, come sostanza, è concepito anche come la forza creatrice di tutte le cose in cui quindi ha la sua rivelazione ed apparenza e con cui ha un rapporto positivo Ma al contempo la sua determinazione è che venga espresso il fatto che la sostanza si eleva oltre i

singoli fenomeni come tali e oltre il loro insieme, per cui piú conseguentemente, nel corso del processo, la relazione positiva si trasforma nel rapporto *negativo* di ottenere la purificazione dall'apparente come particolare e quindi inadeguato alla sostanza, in cui svanisce.

Questo dar forma, che viene a sua volta annullato da ciò che esso espone, di modo che l'esposizione del contenuto si mostra al contempo un superamento dell'esporre, costituisce la *sublimità*. Per questo noi non porremo la sublimità, come ha fatto Kant, nella semplice soggettività dell'animo e delle sue idee razionali, ma la dobbiamo concepire fondata nell'unica sostanza assoluta come il contenuto da rappresentare.

La *suddivisione* della forma d'arte del sublime ci è ora anch'essa data dal doppio rapporto su accennato fra la sostanza come significato ed il mondo apparente.

L'aspetto comune in questa relazione per un lato positiva e per l'altro negativa è dato dal fatto che la sostanza è elevata al disopra del singolo fenomeno in cui essa deve giungere a rappresentazione, sebbene possa essere espressa solo in relazione all'apparente in generale essendo in se stessa, come sostanza ed essenzialità, senza forma e inaccessibile all'intuizione concreta.

Il *primo* genere di concezione, quello affermativo, è da noi indicato come l'arte *panteistica*, quale si trova in India e piú tardi nella libertà e nella mistica dei poeti musulmani persiani e quale si ritrova, con piú profonda intimità di pensiero e di animo, anche nell'Occidente cristiano.

Secondo la determinazione universale, la sostanza in questa fase è vista come immanente in tutti i suoi accidenti creati, che quindi non sono ancora abbassati a servire e semplicemente ornare la glorificazione dell'assoluto, ma si mantengono affermativi ad opera della sostanza immanente, sebbene in ogni singolo debba essere rappre-

sentato e sublimato solo l'uno e divino. Per questo anche il poeta, che in ogni cosa contempla ed ammira quest'uno, immergendo e le cose e se stesso in questa intuizione, è in grado di conservare un rapporto positivo con la sostanza a cui collega tutto.

La *seconda* lode, *negativa*, della potenza e magnificenza dell'*unico* Dio si trova come sublimità vera e propria nella poesia ebraica. Questa toglie l'immanenza positiva dell'assoluto nei fenomeni creati e pone l'*unica* sostanza per sé come signore del mondo contro la totalità delle creature che, rapportate a Dio, sono poste in se stesse impotenti e caduche. Se, ora, la potenza e la saggezza dell'uno deve venire a rappresentazione mediante la finitezza delle cose naturali e dei destini umani, non troviamo piú la distorsione, propria degli indiani, nella deformità dello smisurato, ma la sublimità di Dio viene resa piú intuibile dal fatto che ciò che esiste, con tutto il suo splendore, magnificenza e sontuosità, è manifestato come un accidente strumentale ed una parvenza passeggera nei confronti dell'essenza e dell'immutabilità divina.

A. Il panteismo dell'arte

Usando la parola panteismo ci si espone subito, al giorno d'oggi, ai piú grandi malintesi. Infatti per un verso "tutto," nel nostro senso moderno, significa ogni cosa presa nella sua singolarità del tutto empirica, p. es. questa scatola nella completezza delle sue proprietà, di tale colore, di tale grandezza, di tale forma, di tale peso ecc. oppure quella casa, quel libro, quell'animale, quella tavola, quella sedia, quella stufa, quella striscia di nuvole ecc. Quando numerosi teologi di oggi affermano che la filosofia erige tutto a Dio, questo fatto, preso nel senso

su citato del termine, di cui si incolpa la filosofia, e l'accusa che le è stata elevata sono del tutto falsi. Una simile rappresentazione del panteismo può esistere solo in teste confuse, ma non si trova in nessuna religione, neanche in quella degli irochesi e degli eschimesi, ed in nessuna filosofia. Il tutto, in quel che si è chiamato panteismo, non è questo o quel singolo, ma il tutto nel senso del *tutto*, cioè dell'unico sostanziale che è, sí, immanente nelle singolarità, ma è contemporaneamente astrazione dalla singolarità e dalla sua realtà empirica. In tal modo non il singolo come tale, ma l'anima universale o, per parlare in termini piú comuni, il vero e perfetto, presente anche in questo singolo, è ciò che è messo in rilievo e di cui si parla.

Ciò costituisce il significato vero e proprio del panteismo di cui noi qui vogliamo parlare solo in questo senso. Il panteismo è proprio specialmente dell'Oriente, che abbraccia il pensiero di un'unità assoluta del divino con tutte le cose come comprese in tale unità. Ora, il divino, in quanto unità e tutto, può giungere a coscienza solo se spariscono le singolarità enumerate in cui è espresso come presente. Dunque, da una parte, il divino è rappresentato come immanente negli oggetti piú diversi, e piú precisamente come ciò che eccelle fra e nelle diverse esistenze; ma d'altra parte, essendo l'uno questo ed altro ed altro ancora, ed operando in ogni cosa, le singolarità e le particolarità appaiono appunto come superate e caduche. Infatti non ogni singolo è l'uno, ma l'uno è tutte queste singolarità che si fondono in un insieme per l'intuizione. Infatti se l'uno è, per es., la vita, è anche la morte e quindi non solo vita; in tal modo la vita o il sole o il mare non costituiscono come vita, mare e sole il divino e l'uno. Ma al contempo l'accidentale non è posto qui, come nel sublime vero e proprio, esplicitamente come negativo e stru-

mentale, ma la sostanza al contrario, in quanto è in ogni particolare l'uno, diviene *in sé* un particolare ed accidentale. Trasformandosi però questo singolo e la fantasia non limitando la sostanza ad una esistenza determinata, ma procedendo oltre ogni determinatezza per passare ad una successiva e lasciarla poi cadere, il singolo diviene da parte sua l'accidentale oltre cui è innalzata e quindi sublimata l'unica sostanza.

Un tal modo di vedere può quindi esprimersi artisticamente solo con la poesia, ma non con le arti figurative che ci pongono dinanzi, come esistente e duraturo, il determinato ed il singolo che devono pur trarsi da parte di fronte alla sostanza presente in simili esistenze. Colà dove il panteismo è puro, non vi è arte figurativa che lo possa rappresentare.

1. *La poesia indiana*

Come primo esempio di poesia panteistica possiamo di nuovo citare quella indiana, la quale, insieme ai suoi lati fantastici, ha sviluppato anche questo lato in maniera splendida.

Gli indiani, come abbiamo visto, hanno come loro divinità suprema l'universalità e l'unità piú astratta, che passa poi a divinità piú determinate, Trimurti, Indra ecc., ma non fissa rigorosamente le determinazioni, lasciando che gli dèi inferiori si ritrasformino nei superiori e questi a loro volta in Brahma. Già questo mostra che l'universale costituisce qui il fondamento unico e immutabile di tutto. Gli indiani hanno certo mostrato nella loro poesia la doppia tendenza, a gonfiare l'esistenza singola perché nella sua sensibilità apparisse già conforme al significato universale, e viceversa a lasciar andare ogni determinatezza

in modo del tutto negativo di fronte a quell'*unica* astrazione. Tuttavia anche in loro si trova la rappresentazione, piú pura, del panteismo su accennato, che mette in rilievo l'immanenza del divino nel singolo, presente e transeunte per l'intuizione. Si potrebbe certo trovare in questa concezione una somiglianza piuttosto con quell'unità immediata tra il pensiero puro ed il sensibile che incontrammo presso i Parsi. Ma in questi l'uno ed il perfetto, per sé fissato, è esso stesso un elemento naturale, la luce; negli indiani invece l'uno, Brahma, è soltanto l'uno informe, che solo trasfigurato nell'infinita varietà dei fenomeni del mondo dà luogo alla rappresentazione panteistica. Cosí p. es. si dice di Krsna (*Bhagavaḍgita*, let. VII, pp. 4 e sgg.): " Terra, acqua, vento, aria, fuoco, lo spirito, l'intelletto e l'Io sono le otto parti della mia forza essenziale; ma in me devi riconoscere un altro e piú alto essere, che anima il terreno e regge il mondo: in lui hanno origine tutti gli esseri; cosí sappi che io sono origine di tutto l'universo e sua distruzione; al di fuori di me non vi è nulla di superiore, a me questo tutto è legato come le perle al filo; io sono il sapore in ciò che è liquido, sono lo splendore nel sole e nella luna, la parola mistica negli scritti sacri, la virilità nell'uomo, l'odore puro nella terra, lo splendore nelle fiamme, la vita in tutti gli esseri, la contemplazione nei penitenti, la forza vitale nei viventi, la saggezza nel saggio, lo splendore in ciò che splende; qualsiasi natura sia verace, apparente ed oscura, essa proviene da me, non io sono in loro, ma loro in me. Con l'illusione di queste tre qualità tutto il mondo è ingannato e misconosce me che sono immutabile; ma anche l'illusione divina, Maia, è mia illusione, difficile da superare; ma coloro che mi seguono procedono oltre l'illusione. " Qui tale unità sostanziale è espressa nel modo piú

efficace sia nei riguardi dell'immanenza in ciò che esiste, sia nei riguardi dell'oltrepassare ciò che è singolo.

Egualmente Krsna dice di sé che egli in tutte le diverse esistenze è sempre il piú perfetto (let: X, 21): "Fra le stelle io sono il sole raggiante, fra i segni lunari la luna, fra i libri sacri il libro degli inni, fra i sensi quello interno, fra le cime delle montagne sono Meru, fra gli animali il leone, fra le lettere la vocale A, fra le stagioni la primavera fiorente ecc."

Ma questa enumerazione di ciò che è piú perfetto, cosí come il semplice cambiamento delle forme sotto cui deve essere portato ad intuizione sempre la medesima cosa, qualsiasi ricchezza di fantasia possa sembrare in un primo momento che vi si dispieghi dentro, rimane pur sempre, a causa dell'uniformità del contenuto, monotona al massimo e nell'insieme vuota e noiosa.

2. *La poesia maomettana*

Il panteismo orientale, *in secondo luogo*, è stato sviluppato nell'*Islamismo* in modo piú alto e piú soggettivamente libero specialmente dai *persiani*.

Qui compare principalmente un rapporto peculiare da parte del soggetto poetante.

a) Infatti il poeta, bramando di contemplare in ogni cosa il divino e realmente contemplandolo, rinunzia anche al proprio io, ma al contempo coglie l'immanenza del divino nel suo interno cosí ampliato e liberato. Da ciò a lui viene quella serena intimità, quella libera felicità, quella voluttuosa beatitudine propria agli orientali che, nel rinunciare alla propria particolarità, si immergono completamente nell'eterno e nell'assoluto, riconoscendo e sentendo in ogni cosa l'immagine e la presenza del divino. Questo

essere penetrato dal divino e questa vita beata e piena di ebbrezza in Dio sfiora già il misticismo. A questo riguardo va citato in primo luogo Dshelal ed din Rumi, di cui Rückert ci ha dato le prove piú belle con la sua ammirevole padronanza dell'espressione, che gli ha permesso di dominare parole e rime alla maniera persiana, nel modo piú artistico e libero. L'amore per Dio, con cui l'uomo identifica se stesso nella dedizione piú illimitata, vedendo in ogni regione del mondo lui, l'uno a cui tutto riferisce e riconduce, costituisce qui il centro che si espande nel modo piú ampio in tutti i lati e in tutte le direzioni e regioni.

b) Ora, mentre nel sublime vero e proprio, come mostreremo subito, gli oggetti migliori e le figurazioni piú stupende sono usate a semplice ornamento di Dio, e servono ad annunciare la magnificenza e l'eccellenza dell'uno, essendo poste dinanzi a noi soltanto per celebrarlo come signore di tutte le creature, nel panteismo invece l'immanenza del divino negli oggetti eleva l'esistenza mondana, naturale ed umana ad una propria e piú autonoma maestà. La vita autonoma dello spirituale nei fenomeni naturali e nei rapporti umani anima e spiritualizza questi in loro stessi, e fonda inoltre un rapporto peculiare del sentimento soggettivo e dell'anima del poeta con gli oggetti che questi canta. Riempito di questa maestà vivificata, l'animo è in se stesso quieto, indipendente, libero, autonomo, ampio e grande; e di fronte a questa identità affermativa con sé, viene ad immedesimarsi con l'immaginazione, nella stessa calma unità, con l'anima delle cose, saldandosi in intimità, la piú felice e lieta, con gli oggetti della natura e la loro magnificenza, con la persona amata, con il coppiere, in generale con tutto ciò che è degno di lode e di amore. L'intimità occidentale romantica dell'animo mostra, certo, una analoga immedesimazione, ma nell'insieme, specialmente nel Nord, è piú infelice, priva di libertà e piena di strug-

gimento, oppure rimane comunque piú soggettivamente chiusa in se stessa, divenendo quindi egoistica e suscettibile. Questa intimità depressa e triste si esprime particolarmente nei canti popolari di popoli barbari. Gli orientali invece, e principalmente i musulmani persiani, possiedono una libera intimità felice; essi offrono apertamente e con letizia tutto il loro Io tanto a Dio quanto a tutto ciò che è degno di lode, ma in questa offerta conservano appunto la libera sostanzialità che sanno mantenere anche nei riguardi del mondo circostante. Cosí vediamo nel fuoco della passione la piú effusa beatitudine e facondia del sentimento, in cui risuona in immagini splendenti e magnifiche, con ricchezza inesauribile, il suono costante della gioia, della bellezza e della felicità. Quando l'orientale soffre ed è infelice, considera la sua sofferenza come decisione inevitabile del destino, rimanendo sicuro di sé e senza sentirsi oppresso, suscettibile o di umore nero. Nelle poesie di Hafiz troviamo certo pianti e lamenti sull'amata, sul coppiere, ecc. ma anche nel dolore egli rimane imperturbato come nella felicità. Dice p. es. una volta:

Per ringraziamento, giacché la presenza
  Dell'amico ti rischiara,
Brúciati nella sofferenza come una candela
  E sii contento.

La candela insegna a ridere e a piangere, ride il suo sereno splendore attraverso la fiamma mentre si fonde in calde lacrime; nel bruciare essa espande il lieto splendore. Questo è il carattere generale di tutta questa poesia.

Per citare alcune immagini piú specifiche, i poeti persiani molto parlano di fiori e di pietre preziose, ma ancor piú di rose e di usignoli. Particolarmente frequente è in loro il raffigurare l'usignolo come fidanzato della rosa. In

Hafiz, per es., troviamo spesso questa animazione della rosa e dell'usignolo. " Per ringraziare, o rosa, " egli dice, " di essere la sultana della bellezza, non disdegnare l'amore dell'usignolo. " Egli stesso parla dell'usignolo del proprio animo. Se noi invece parliamo nelle nostre poesie di rose, di usignoli, di vino, lo facciamo in un senso interamente diverso e piú prosaico; ci serviamo della rosa come ornamento: " incoronata di rose " ecc. oppure udiamo l'usignolo e ci commoviamo, beviamo del vino e diciamo che esso scaccia i pensieri. Ma presso i persiani la rosa non è un'immagine o un semplice ornamento, non è un simbolo, ma essa stessa appare al poeta come animata, come fidanzata che ama, ed egli si immerge con lo spirito nell'anima della rosa.

Il medesimo carattere di splendido panteismo appare anche nella poesia persiana piú recente. Il signor von Hammer, p. es., ci ha dato notizia di un poema che fu inviato, insieme ad altri doni, all'imperatore Francesco dallo Scià nel 1819. Esso contiene in trentatremila distici le gesta dello Scià che ha dato al poeta di corte il proprio nome.

c) Anche Goethe, di contro alle sue malinconiche poesie giovanili con il loro concentrato sentire, è stato preso in età piú tarda da quest'ampia serenità senza turbamento, e, ancor da vecchio, compenetrato dal soffio dell'Oriente, si è volto, pieno d'immensa beatitudine e nell'ardore poetico del sangue, a questa libertà del sentimento che perfino nella polemica non perde la sua bellissima imperturbabilità. I canti del suo *Divano occidentale orientale* non sono né un giuoco né insignificanti artifizi di società, ma sono nati da questo libero sentimento nel suo abbandono. Egli stesso cosí li chiama in un canto a Suleika:

Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft

Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Straud aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juwelenem
Goldschmuck. *

Mettile, dice all'amata,

Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen!
Die Regentropfen Allahs
Gereift in bescheidener Muschel. **

Per scrivere tali poesie occorre un sentire infinitamente vasto, sicuro di sé in ogni tempesta, occorre animo profondo e giovanile e

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die in ihrer Fülle Drang
Ahndeten schon Bulbuls Lieben,
Seelerregenden Gesang. ***

* Poetiche perle / che a me della tua passione /le impetuose onde / gettarono sulla / ormai deserta riva della vita. / Con dita sottili / leggiadramente scelte / messe in fila con un ingioiellato / ornamento d'oro.

** Mettile al tuo collo / al tuo petto! / Le gocce di pioggia di Allah / maturate in modesta conchiglia.

*** Un mondo di istinti vitali / che nella loro pienezza d'impulso / presagivano già gli amori di Bulbul / il canto che eccita l'animo."

Ora, l'unità panteistica messa in rilievo in rapporto al *soggetto* che sente *se stesso* in questa unità con Dio, e sente Dio come tale presenza nella coscienza soggettiva, produce in generale la *mistica* quale si è sviluppata, in questo modo piú soggettivo, anche all'interno del Cristianesimo. Come esempio voglio qui citare soltanto Angelo Silesio, che ha espresso con meravigliosa forza mistica di rappresentazione e con la piú grande audacia e profondità di intuizione e sentimento l'esistenza sostanziale di Dio nelle cose e l'unione dell'Io con Dio e di Dio con la soggettività umana. Il panteismo orientale vero e proprio invece mette di preferenza in rilievo l'intuizione dell'*unica* sostanza presente in tutti i fenomeni e la dedizione del soggetto che quindi raggiunge la massima estensione della coscienza e, parimenti, liberandosi del tutto dal finito, la beatitudine del perdersi in tutto ciò che è eccelso ed ottimo.

B. L'arte del sublime

La sostanza unica, che è concepita come il significato vero e proprio dell'universo intero, è posta veramente come *sostanza* solo quando dalla sua presenza e realtà nel mutar dei fenomeni è in sé riportata come pura interiorità e potenza sostanziale, ricevendo cosí la sua *autonomia* di fronte alla finitezza. Solo con questa concezione dell'essenza di Dio come assolutamente spirituale e privo di immagini, *di contro* al mondano ed al naturale, lo spirituale è districato completamente dalla sensibilità e dalla naturalità ed è liberato dall'esistenza nel finito. La sostanza assoluta, invece, rimane in *rapporto* con il mondo

fenomenico, da cui è riflessa in sé. Questo rapporto ora acquista il lato *negativo* su accennato, secondo cui l'intero ambito del mondo, nonostante la pienezza, la forza e la magnificenza dei suoi fenomeni, è posto esplicitamente, in rapporto alla sostanza, come ciò che in sé è solo negativo, creato da Dio, sottoposto alla sua potenza e al suo servizio. Il mondo è quindi sí considerato come rivelazione di Dio e Dio stesso è la *bontà* di permettere al creato, che non ha in sé nessun diritto di essere e di riferirsi a se stesso, di effondersi per sé, dandogli anche sussistenza; tuttavia il sussistere del finito è privo di sostanza, e di fronte a Dio la creatura è caduca ed impotente, cosicché nella bontà deve palesarsi anche la *giustizia* del creatore, la quale in quel che è in sé negativo porta a reale apparenza l'impotenza di questo, e quindi anche la sostanza come ciò che solo ha potenza. Questo rapporto, quando l'arte lo fa valere come fondamentale sia nei riguardi del proprio contenuto che della propria forma, dà luogo alla forma d'arte del *sublime* vero e proprio. Bellezza dell'ideale e sublimità vanno accuratamente distinte. Infatti nell'ideale l'interno compenetra la realtà esterna di cui è interno, in *questa* guisa, che i due lati appaiono reciprocamente adeguati e reciprocamente perciò compenetrantisi. Nel sublime, invece, l'esistenza esterna, in cui la sostanza viene portata ad intuizione, è abbassata nei confronti della sostanza, in quanto questo atto e il valore strumentale dell'esistenza esterna sono l'unico modo perché possa essere reso intuibile dall'arte l'*unico* Dio, che per sé è senza forma e non può essere espresso nella sua essenza positiva da nulla di mondano e di finito. Il sublime presuppone il significato in una autonomia di fronte a cui l'esterno deve apparire solo come subordinato, nella misura in cui l'interno non vi appare ma va tanto oltre che a rappresentazione non viene appunto nient'altro che questo essere ed andare oltre.

Nel simbolo la cosa piú importante era la *forma.* Essa doveva possedere un significato, pur senza essere in grado di esprimerlo completamente. A questo simbolo e al suo contenuto indistinto si oppongono ora il *significato* come tale e la sua chiara comprensione; l'opera d'arte diviene cosí l'effusione della pura essenza come ciò che dà significato a tutte le cose, ma dell'essenza che pone l'inadeguatezza fra forma e significato, presente *in sé* nel simbolo, come il *significato* stesso di Dio, significato che nel mondano si innalza al disopra di tutto il mondano e viene quindi sublimato nell'opera d'arte, che non deve esprimere altro se non questo significato in sé e per sé chiaro. Perciò, se l'arte simbolica in generale può essere chiamata arte *sacra,* in quanto prende a contenuto delle proprie produzioni il divino, l'arte del sublime deve essere chiamata arte sacra come tale e per eccellenza, perché essa non onora che Dio.

Il contenuto è qui in generale ancora piú limitato, nel suo significato fondamentale, di quanto non lo sia nel simbolo vero e proprio, il quale si accontenta di tendere allo spirituale e nelle sue relazioni scambievoli raggiunge una grande ampiezza di trasformazione dello spirituale in formazioni naturali e del naturale in accenti spirituali.

Questo genere di sublime nella sua prima determinazione originaria si trova specialmente nella concezione ebraica e nella sua poesia sacra. Dove è impossibile tracciare di Dio una qualsiasi immagine sufficiente, non può infatti esserci arte figurativa; può esserci solo la poesia della rappresentazione che si estrinseca con la parola.

Nell'esame piú preciso di questa fase possono essere fissati i seguenti punti di vista generali.

Questa poesia ha come suo contenuto piú generale Dio come Signore di un mondo che è al suo servizio, un Dio non incarnato nell'esterno ma ritiratosi dall'esistenza mondana nella solitaria unità. Quel che nel simbolico vero e proprio è ancora legato in unità, si scinde perciò qui nei due lati dell'astratto essere per sé di Dio e dell'esistenza concreta del mondo.

a) Dio stesso come tale puro essere per sé dell'unica sostanza è in sé privo di forma e, preso in questa astrazione, non può essere portato ad intuizione. Ciò che quindi la fantasia può cogliere in questa fase non è il contenuto divino nella sua pura essenzialità, giacché esso stesso impedisce che l'arte lo manifesti in una forma ad esso adeguata. L'unico contenuto che resta è quindi la *relazione* di Dio con il mondo da lui creato.

b) Dio è il creatore dell'universo. Questa è l'espressione piú pura del sublime stesso. Per la prima volta infatti spariscono le rappresentazioni della *procreazione* e della derivazione semplicemente naturale delle cose da Dio, facendo posto al pensiero della *creazione* da una potenza ed attività spirituale. " Dio disse: sia la luce! E la luce fu, " questo è già citato da Longino come un esempio senza dubbio convincente del sublime. Il Signore, la sostanza unica, viene sí ad estrinsecazione, ma il genere di creazione è l'estrinsecazione piú pura, in se stessa incorporea, eterea: la parola, l'estrinsecazione del pensiero come la potenza ideale, per il cui comando di esistere l'esistente è posto realmente in modo immediato, in muta ubbidienza.

c) Nel mondo creato, tuttavia, Dio non passa come nella propria realtà, ma rimane invece ritirato in sé, sebbene non nasca da questa contrapposizione un rigido dua-

lismo. Infatti il creato è opera sua, e questa di fronte a lui non ha nessuna autonomia, ma esiste solo come prova della *sua* saggezza, bontà e giustizia. L'uno è il Signore di tutto e nelle cose della natura non ha la propria presenza ma solo accidenti impotenti che possono in loro far balenare l'essenza, ma non lasciarla apparire. Ciò costituisce la sublimità da parte di Dio.

2. *Il mondo finito dedivinizzato*

Essendo da un lato in questo modo l'unico Dio separato dal concreto mondo fenomenico e fissato per sé, ma essendo dall'altro l'esteriorità dell'esistente determinata come il finito e posta in second'ordine, l'esistenza naturale e quella umana acquistano ora un nuovo posto, quello di essere una rappresentazione del divino solo per il fatto che la loro finitezza viene in loro stesse a comparire.

a) Per la prima volta quindi la natura e la figura umana ci stanno dinanzi *dedivinizzate* e prosaiche. I greci raccontano che quando gli Argonauti attraversarono lo stretto dell'Ellesponto, le rocce, che fino allora come branche, rimbombando, si erano alternativamente aperte e richiuse, improvvisamente si fissarono per sempre al suolo. Egualmente, nella poesia sacra del sublime noi troviamo il finito fissarsi definitivamente, di fronte alla essenza infinita, nella sua determinatezza intellettuale, mentre nella concezione simbolica niente è al suo giusto posto, giacché il finito si trasforma nel divino cosí come questo da sé passa nell'esistenza finita. Se noi dai poemi dell'antica India volgiamo lo sguardo, p. es., all'Antico Testamento, ci troviamo di colpo su un terreno interamente diverso che, per quanto estranee e diverse dalle nostre possano essere le situazioni, gli avvenimenti, le

azioni ed i caratteri che esso mostra, ci risulta tuttavia familiare. Da un mondo di delirio e confusione noi passiamo a rapporti e figure che ci appaiono del tutto naturali e i cui saldi caratteri patriarcali, nella loro determinatezza e verità, ci risultano perfettamente comprensibili.

b) Per questa concezione, che permette di cogliere la via naturale delle cose e fa valere le leggi della natura, anche il *miracolo* acquista per la prima volta il suo posto. Nel mondo indiano tutto è miracolo, quindi nulla piú è prodigioso. In un terreno in cui la connessione intellettuale è costantemente infranta, in cui tutto è strappato dal suo posto e messo sossopra, non può esserci nessun miracolo. Infatti il prodigioso presuppone la successione intellettuale ed insieme la chiara coscienza comune che chiama miracolo solo la rottura, operata da una forza superiore, della connessione abituale. Questi miracoli non sono però un'espressione veramente specifica del sublime, giacché sia il corso abituale dei fenomeni naturali che la sua interruzione sono prodotti dalla volontà di Dio e dall'obbedienza alla natura.

c) Il sublime vero e proprio va invece cercato nel fatto che l'intero mondo creato appare in generale come finito, limitato, che non sostiene se stesso né poggia su di sé, e su questa base esso può essere considerato solo come un accessorio a gloria e lode di Dio.

3. *L'individuo umano*

Questo riconoscimento della nullità delle cose, l'esaltazione e la lode di Dio sono ciò in cui in questa fase l'*individuo umano* cerca il proprio onore, conforto e la propria soddisfazione.

a) A questo riguardo i Salmi ci offrono, dell'autentico

sublime, esempi classici eretti per tutti i tempi come un modello in cui viene espresso in modo splendido e con la piú forte elevazione dell'anima quel che l'uomo ha dinanzi nella sua rappresentazione religiosa di Dio. Niente nel mondo può pretendere ad autonomia, giacché tutto è e sussiste solo per potenza divina ed esiste solo per servire a gloria di questa potenza e per esprimere al contempo la propria nullità priva di sostanza. Se quindi nella fantasia della sostanzialità e nel suo panteismo trovammo un *ampliamento* infinito dobbiamo qui ammirare la forza dell'*elevazione* dell'animo, la quale tutto lascia cadere per proclamare l'unica potenza di Dio. A questo proposito il salmo 104 è dotato di forza eccezionale: "Luce è il vestito che indossi, tu stendi il cielo come un tappeto" ecc. Luce, cielo, nuvole, le ali del vento, non sono qui in sé e per sé, ma solo come un drappeggio esterno, un veicolo o un messaggero al servizio di Dio. Viene poi lodata la saggezza di Dio che tutto ha ordinato: le sorgenti che scaturiscono negli abissi, le acque che scorrono nelle montagne, su cui si posano cantando fra i rami gli uccelli del cielo, l'erba, il vino che rallegra il cuore dell'uomo e i cedri del Libano piantati dal Signore; il mare, in cui vi sono abitanti senza numero insieme alle balene, che il Signore ha fatto perché vi potessero scherzare. E tutto ciò che Dio ha creato, Dio lo conserva, ma "quando tu nascondi la tua vista, essi son presi dalla paura, quando tu togli loro il respiro, essi periscono e ritornano polvere." La nullità dell'uomo è espressa esplicitamente nel salmo 90, che è una preghiera di Mosè, l'uomo di Dio, e dove è p. es. detto: "Tu lasci che essi passino come un fiume, e sono come un sogno, come un'erba che presto appassisce e di sera viene falciata e si secca. Questo fa la tua ira, per cui noi cosí periamo, il tuo cruccio, per cui cosí rapidamente dobbiamo passare."

b) Al sublime è dunque al contempo legato da parte dell'uomo il sentimento della propria finitezza e dell'insuperabile distanza da Dio.

α) La rappresentazione dell'*immortalità* non si incontra quindi originariamente in questa sfera, giacché essa presuppone che l'io individuale, l'anima, lo spirito umano sia un in sé e per sé. Nel sublime soltanto l'uno viene considerato imperituro, e di fronte a lui tutto il resto è considerato come qualcosa che nasce e perisce, ma non come in sé libero ed infinito.

β) Per questa ragione l'uomo si cóglie poi nella sua *indegnità* rispetto a Dio. La sua elevazione avviene nel timore del Signore, tremando di fronte alla sua collera, e noi troviamo espresso in modo penetrante e commovente il dolore di fronte alla nullità, e, accompagnato da pianti, sofferenze, gemiti provenienti dal profondo del cuore, il grido dell'anima a Dio.

γ) Se invece l'individuo si colloca saldamente nella sua finitezza di fronte a Dio, tale finitezza voluta e intenzionale diviene il *male* che come malvagità e peccato è proprio solo del naturale ed umano e non può trovare posto nell'unica sostanza priva di differenza in sé, come non lo può il dolore ed il negativo in generale.

c) In terzo luogo, l'uomo entro questa nullità acquista pur tuttavia un posto piú libero e piú autonomo. Infatti da un lato, nella quiete e fermezza sostanziale di Dio in rapporto alla sua volontà ed ai comandi di essa, sorge per l'uomo la *legge*; dall'altro vi è però nell'elevazione parimenti la *differenziazione* perfetta e chiara di umano e divino, finito ed assoluto, per cui il giudizio sul bene e sul male e la decisione per l'uno o per l'altro sono riposti nel soggetto stesso. Il rapporto con l'assoluto e l'adeguatezza o meno dell'uomo ad esso hanno quindi anche un lato che è appropriato all'individuo e al suo agire e com-

portarsi. Cosí questi trova nel suo agir bene e nell'osservanza della legge una relazione *affermativa* con Dio e deve in generale mettere in rapporto la condizione esterna positiva o negativa della sua esistenza, benessere, godimento, soddisfazione, ed inversamente, dolore, infelicità, oppressione, con la sua ubbidienza interna o con la sua disubbidienza alla legge, e deve considerare gli uni come benefici e ricompense, gli altri come prova e punizione.

Il simbolismo cosciente della forma d'arte del paragone

Con il sublime, a differenza del simbolizzare incosciente propriamente detto, vien fuori da un lato la *separazione* fra il significato per sé saputo nella sua interiorità e la concreta apparenza da esso divisa, dall'altro viene in rilievo la *non corrispondenza*, diretta o indiretta, di entrambi, nella quale il significato come l'universale oltrepassa la realtà singola e la sua particolarità. Ma nella fantasia del panteismo, cosí come nella sfera del sublime, il contenuto vero e proprio, l'unica sostanza universale di tutte le cose, non poteva venire ad intuizione per sé senza relazione all'esistenza creata, che pur non è adeguata alla sua essenza. Questa relazione tuttavia faceva parte della sostanza stessa che acquistava nella negatività dei suoi accidenti la prova della sua saggezza, bontà, potenza e giustizia. Perciò anche qui, almeno in generale, il rapporto di significato e forma è ancora di natura *essenziale* e *necessaria* ed i due lati associati non sono ancora divenuti l'un l'altro esteriori nel vero senso della parola. Ma questa esteriorità, essendo presente *in sé* nel simbolico, deve essere anche posta, ed essa compare nelle forme che noi dobbiamo considerare in quest'ultimo capitolo dell'arte simbolica. Noi possiamo chiamare tale forma il simbolismo *cosciente* e, con piú precisione, la forma d'arte del *paragone.*

Per simbolismo cosciente infatti bisogna intendere quel simbolismo per il quale il significato non solo è saputo per

sé, ma è posto *esplicitamente* come diverso dalla maniera esterna in cui viene ad essere rappresentato. Il significato allora, espresso cosí per sé, non appare, come nel sublime, essenzialmente nella forma e come il significato della forma che gli è data in tal modo. La loro relazione reciproca non rimane però piú, come nella fase precedente, una relazione assolutamente fondata sul significato stesso, ma diviene un incontro piú o meno accidentale, che appartiene alla *soggettività* del poeta, alla profondità del suo spirito nel penetrare in un'esistenza esterna, alla sua acutezza di ingegno, alla sua inventiva in generale. Egli in tal caso può partire, a preferenza, ora da un fenomeno sensibile, a cui da sé può imprimere un affine significato spirituale, ora dalla rappresentazione reale o anche da quella solo relativamente interna, per dar a queste un'immagine oppure per porre in relazione un'immagine con un'altra che abbia in sé eguali determinazioni.

Dal simbolismo ancora ingenuo e *incosciente* questo genere di associazione di significato e forma si distingue dunque subito per il fatto che ora il soggetto conosce sia l'essenza interna dei suoi significati assunti a contenuto sia la natura dei fenomeni esterni di cui comparativamente si serve per una piú precisa visione, e accosta i due termini nella *cosciente* intenzione di mettere in rilievo la similitudine scoperta. Ma la differenza fra la fase attuale e quella del *sublime* consiste nel fatto che da un lato la separazione e la coesistenza esteriore del significato e della sua forma concreta sono bensí sottolineati esplicitamente nell'opera d'arte stessa in misura maggiore o minore, dall'altro però il rapporto sublime viene completamente a cadere. Infatti a contenuto non viene preso piú l'assoluto stesso, ma un qualsiasi significato determinato e limitato, instaurandosi entro l'intenzionale separazione di significato a sua figurazione un rapporto che con un cosciente comparare tende

agli stessi effetti a cui tendeva in maniera sua il simbolismo incosciente.

L'assoluto, l'unico Signore, non può piú, in quanto significato, essere concepito come *contenuto*, poiché, separandosi esistenza concreta e concetto, e *coesistendo* esteriormente, se pure a titolo di comparazione, i due termini per la coscienza artistica, in quanto questa accoglie tale forma come ultima e appropriata, già con ciò viene posta la finitezza. Nella poesia sacra, invece, Dio è il solo significante in tutte le cose che di fronte a lui si mostrano caduche e nulle. Ma se il significato deve poter trovare la propria similitudine e analogia in ciò che è in se stesso *limitato* e finito, tanto maggiormente sarà esso stesso *limitato* quanto piú, nella fase che ora stiamo esaminando, l'immagine che certo è esteriore al suo contenuto ed è scelta dal poeta solo arbitrariamente, è considerata come relativamente *conforme*, a causa della *similitudine* che ha con il contenuto. Nell'arte comparativa non resta quindi del sublime che *questo* tratto, che ogni immagine, invece di dare forma alla cosa ed al significato secondo la loro realtà adeguata, deve dare *solo* un'immagine ed una similitudine di essi.

Perciò questo modo di simbolizzare come tipo fondamentale di intere opere d'arte rimane un genere subordinato. Infatti la forma consiste solo nella descrizione di un accidente o di un'esistenza sensibile immediata da cui il significato va esplicitamente distinto. Nelle opere d'arte, invece, che son fatte di *una sola* materia e che nella loro configurazione sono un tutto indivisibile, il paragone può valere solo in maniera subordinata come ornamento e accessorio, come infatti avviene p. es. nei prodotti autentici dell'arte classica e romantica.

E se noi consideriamo tutta questa fase come una unificazione delle due precedenti, in quanto abbraccia in sé sia

la *separazione* di significato e di realtà esterna, quale era a fondamento del sublime, sia l'*allusione* di un fenomeno concreto ad un affine significato universale, quale abbiamo visto nel simbolo vero e proprio, questa unificazione non è però una forma d'arte superiore. Essa è piuttosto una concezione, se pur chiara, tuttavia appiattita, che, limitata nel contenuto e piú o meno prosaica nella forma, dalla profondità misteriosa ed in fermento del simbolo vero e proprio e dalla cima del sublime va a cadere e disperdersi nella coscienza comune.

Per quanto riguarda la *suddivisione* piú precisa di questa sfera, in questa distinzione comparativa che presuppone il significato per sé a cui riferisce e contrappone una forma sensibile o figurativa, troviamo quasi sempre questo rapporto: il significato è considerato come la cosa principale e la figurazione come semplice rivestimento ed esteriorità; al contempo però si presenta l'ulteriore distinzione, che ora uno ora l'altro dei due lati ha il *primo* posto e costituisce il punto di partenza. In tal modo o la figurazione esiste come avvenimento o fenomeno per sé esterno, immediato, naturale, che rimanda ad un significato generale, oppure il significato è già per sé addotto e solo successivamente viene esteriormente e da qualche parte scelta per esso una figurazione.

A questo proposito noi possiamo distinguere due fasi principali.

a) Nella *prima*, l'*apparenza concreta*, sia essa tratta dalla natura o da eventi, accidenti ed azioni umane, costituisce da un lato il *punto di partenza*, dall'altro la cosa importante ed essenziale per la rappresentazione. Essa certo viene elaborata solo in vista del significato piú generale che contiene ed indica, ed è sviluppata solo quanto lo richiede il fine di portare ad intuizione tale significato in una singola situazione o circostanza affine; ma il parago-

nare il significato generale con il caso singolo non è ancora *esplicitamente* messo in rilievo come attività *soggettiva*, e tutta la rappresentazione non vuole essere un semplice abbellimento di un'opera che può stare a sé anche senza questo ornamento, ma avanza pure la pretesa di costituire già di per sé un tutto. I generi che qui rientrano sono la favola, la parabola, l'apologo, il proverbio, la metamorfosi.

b) Nella *seconda* fase, invece, è il *significato* il primo aspetto che sta dinanzi alla coscienza, mentre la sua figurazione concreta è solo un aspetto giustapposto ed accessorio che non ha per sé autonomia, ma appare interamente subordinato al significato; cosicché anche l'arbitrio soggettivo che sceglie col paragone proprio questa e non un'altra immagine si presenta con maggiore chiarezza. Questo genere di rappresentazione non può, per lo piú, portare ad opere d'arte autonome, e deve quindi accontentarsi di incorporare le proprie forme, come semplicemente accessorie, in produzioni artistiche diverse. Come generi principali si possono qui enumerare l'enimma, l'allegoria, la metafora, l'immagine e la similitudine.

c) *In terzo luogo*, infine, e a guisa di appendice, possiamo anche accennare alla poesia didascalica e a quella descrittiva, giacché questi generi di poesia da un lato si limitano a mettere in rilievo la natura universale degli oggetti, quali li concepisce la coscienza nella sua chiarezza intellettuale, dall'altra descrivono la loro apparenza concreta in modo per sé autonomo, e cosí sviluppano la separazione completa di ciò che solo se unito e veramente compenetrato nei suoi aspetti può dar luogo a vere opere d'arte.

Ora, la separazione dei due momenti dell'opera d'arte implica che le diverse forme che trovano posto in tutto questo ambito rientrino quasi tutte solo nell'arte del di-

scorso, giacché solo la poesia può esprimere questa autonomia reciproca di significato e forma, mentre il compito delle arti figurative è di rendere palese nella forma esterna come tale l'interno di questa.

A. Paragoni che partono dall'esteriore

Di fronte ai diversi generi di poesia che appartengono a questa prima fase dell'arte comparativa, si è ogni volta in imbarazzo e si dura molta fatica ad ordinarli in determinate specie principali. Si tratta infatti di generi ibridi di valore secondario che non esprimono nessuno dei lati assolutamente necessari dell'arte. In generale anche nel campo estetico accade quel che avviene nelle scienze naturali per certe classi di animali o per altri fenomeni della natura. Nei due campi la difficoltà è data dal fatto che è il concetto stesso della natura e dell'arte a suddividersi e a porre le proprie differenze. In quanto differenze del concetto sono queste anche le differenze veramente concettuali e quindi da concepire, in cui tali gradi intermedi non possono inserirsi, giacché sono appunto solo forme manchevoli che sono già fuori da uno dei gradi principali, senza però poter raggiungere quello seguente. La colpa non è del concetto, e se si volesse porre a fondamento della suddivisione e della classificazione, al posto dei momenti *concettuali* della cosa stessa, tali *generi secondari*, proprio quel che è inadeguato al concetto verrebbe ad essere considerato come la via appropriata del suo sviluppo. La vera suddivisione deve invece nascere solo dal vero concetto, e le formazioni ibride possono trovar posto solo dove le forme propriamente per sé fisse incominciano a dissolversi ed a trasformarsi in altre. Questo

qui avviene in rapporto alla forma d'arte simbolica, in conformità al procedere del nostro esame.

I generi su accennati appartengono alla *pre-arte* del simbolico, giacché in generale essi sono imperfetti e quindi sono *meramente* ricerca della vera arte, ricerca che ha in sé, sí, gli ingredienti per dare autentica forma, ma che li coglie solo nella loro finitezza, separazione e semplice relazione, rimanendo perciò subordinata. Non dobbiamo quindi, quando qui parliamo di favola, di apologo, di parabola ecc., considerare questi generi come appartenenti alla *poesia* come arte peculiare distinta sia dalle arti figurative che dalla musica, ma dobbiamo considerarli solo in base al rapporto che essi hanno con le forme *universali* dell'arte, tenendo presente che il loro carattere specifico può essere chiarito solo in base a questo rapporto e non in base al concetto dei veri e propri generi *poetici*, cioè genere epico, lirico e drammatico.

La suddivisione piú precisa che noi facciamo è la seguente: partiamo dalla *favola*, passiamo poi alla *parabola*, all'*apologo* ed al *proverbio*, per chiudere poi con l'esame delle *metamorfosi*.

1. *La favola*

Avendo noi fin qui parlato sempre solo del lato formale della relazione fra un significato esplicito con la sua forma, dobbiamo ora indicare anche il contenuto che risulti idoneo a questo genere di forma.

Rispetto al *sublime* abbiamo già visto che non rientra piú nella fase attuale portare ad intuizione l'assoluto e uno nella sua indivisa potenza, mediante la nullità e l'insignificanza delle cose create. Noi ci troviamo invece nella fase della finitezza della coscienza e quindi anche della

finitezza del contenuto. Se viceversa ci volgiamo al simbolo vero e proprio, da cui la forma d'arte comparativa dovrebbe parimenti accogliere in sé un lato, l'*interno*, che si contrappone alla forma fin qui sempre immediata, al naturale, come abbiamo già visto nel simbolismo egiziano, è lo spirituale. In quanto ora quel naturale viene rappresentato e lasciato *autonomo*, anche lo spirituale è un *determinato in modo finito*: l'*uomo* con i suoi scopi finiti; ed il naturale acquista un rapporto — se pur teoretico — con questi fini, un'allusione ed una rivelazione di essi per il meglio e per l'utile dell'uomo. I fenomeni della natura, il fulmine, il volo degli uccelli, le peculiarità delle viscere di un animale vengono considerati ora in un senso interamente diverso di quanto non avvenisse nella concezione parsi, indiana o egiziana, per cui il divino è ancora cosí unito con il naturale che l'uomo si muove nella natura come in un mondo pieno di dèi ed il suo agire consiste nel realizzare nelle proprie azioni la medesima identità; per questo, tale agire, nella misura in cui è commisurato all'essere naturale del divino, appare esso stesso come rivelazione e produzione del divino nell'uomo. Ma l'uomo, quando è ritornato in sé e, presentendo la propria libertà, si chiude in se stesso, diviene a se stesso fine per sé nella sua individualità; egli fa, agisce e lavora secondo la *propria volontà*, ha una propria vita indipendente e sente in lui stesso l'essenzialità dei fini con cui il naturale ha un rapporto esteriore. Perciò la natura intorno a lui si singolarizza ed è al suo servizio, cosicché egli, in rapporto al divino che v'è in essa, non acquista piú l'intuizione dell'assoluto, ma la considera solo come un mezzo con cui gli dèi si danno a conoscere per il meglio dei suoi fini, in quanto essi svelano la loro volontà allo spirito umano con la mediazione della natura e fanno spiegare dagli uomini questa volontà stessa. In tal caso

dunque è presupposta un'identità dell'assoluto con il naturale, nella quale i fini *umani* costituiscono la cosa principale. Questo genere di simbolismo non appartiene però ancora all'arte, ma rimane sul terreno religioso. Infatti il vate intraprende quella interpretazione di eventi naturali specialmente per fini pratici, nell'interesse dei singoli individui per i loro disegni particolari, oppure nell'interesse di tutto il popolo in vista di gesta comuni. La poesia invece deve conoscere ed esprimere in una forma teoretica piú generale anche le situazioni ed i rapporti pratici.

Quel che però qui dobbiamo prendere in esame è un fenomeno naturale, un evento che contiene un rapporto particolare, uno svolgimento che può essere preso a simbolo per un significato universale tratto dalla cerchia delle azioni e delle faccende umane, per una dottrina morale, per una massima di saggezza; per un significato, dunque, che ha a suo contenuto una riflessione sul modo come ci si comporta o come ci si dovrebbe comportare nelle cose umane, cioè in fatto di volontà. Qui non c'è piú la volontà divina che si rivela nella sua interiorità all'uomo mediante eventi naturali e la loro interpretazione religiosa, ma uno svolgersi del tutto comune di casi naturali, dalla cui isolata rappresentazione si può astrarre in modo comprensibile all'uomo una massima morale, un avvertimento, una dottrina, una regola di saggezza; e lo svolgersi su accennato viene introdotto ed offerto all'intuizione in vista di questa riflessione.

Questo è il posto che possiamo qui assegnare alle favole esopiche.

a) *La favola esopica* infatti, nella sua forma originaria, consiste nel cogliere un rapporto o evento naturale fra singole cose naturali in generale, o al massimo fra animali, i cui impulsi si originano dai medesimi bisogni vitali che muovono gli uomini in quanto esseri viventi.

Questo rapporto o evento, colto nelle sue determinazioni piú generali, è cosí un evento tale che lo si può incontrare anche nell'ambito della vita umana e solo con questa relazione acquista un significato per gli uomini.

In conseguenza di questa determinazione l'autentica favola esopica è rappresentazione di una condizione qualsiasi della natura animata e inanimata o di un evento del mondo degli animali, che non è già inventato arbitrariamente, ma è colto nella sua reale esistenza, con fedele osservazione, e viene poi raccontato *in modo* tale che se ne possa trarre un insegnamento generale in rapporto alla esistenza umana, e, piú precisamente, al suo lato pratico, alla saggezza e all'eticità dell'agire. La *prima* richiesta da fare è allora che il caso determinato, che deve offrire la cosiddetta morale, non sia solo *inventato*, e principalmente che non vada *contro* il modo in cui fenomeni analoghi esistono realmente in natura. In *secondo luogo*, poi, il racconto deve presentare il caso non già nella sua universalità, ma, — cosí avviene tipicamente nella realtà esterna per ogni accadere — nella sua singolarità concreta, e come un evento reale.

Questa forma originaria della favola le conferisce infine, in *terzo luogo*, la piú grande ingenuità, poiché il fine didascalico e il mettere in rilievo gli universali significati utili appare solo come un derivato e non come una diretta intenzione. Perciò le piú attraenti delle cosiddette favole esopiche sono quelle che corrispondono alla determinazione su data e raccontano azioni, se pur si vuole usare questo termine, o rapporti e eventi che in parte hanno a loro fondamento l'istinto animale, in parte esprimono un qualsiasi rapporto naturale, in parte possono accadere per sé senza essere soltanto messe insieme dalla rappresentazione arbitraria. In tal caso è però facile vedere che il "fabula docet," che è aggiunto alle favole esopiche

nella forma odierna, o rende fiacca l'esposizione, oppure spesso c'entra come i cavoli a merenda, nel senso che se ne potrebbero ricavare invece insegnamenti opposti o altri migliori.

Ad illustrare questo concetto proprio alla favola esopica adduciamo qui alcuni esempi.

La quercia e la canna, p. es., sono investite da un uragano: la debole canna si piega soltanto, mentre la rigida quercia viene spezzata. Questo è qualcosa che avviene spesso realmente durante una forte tempesta; da un punto di vista morale ciò indica un uomo inflessibile e di condizione elevata, di contro ad un altro piú umile che in condizioni di subordinazione sa conservarsi per mezzo della sua ostinatezza inflessibile. Lo stesso avviene nella favola delle rondini, tramandataci da Fedro. Le rondini insieme ad altri uccelli vedono un contadino piantare i semi del lino con il quale vengono anche fatti i lacci per prendere gli uccelli. Le prudenti rondini volano via ma gli altri uccelli non ci credono e si trattengono spensierati finché vengono presi. Anche qui vi è a base un reale fenomeno naturale. È noto che le rondini in autunno migrano verso sud, per cui al tempo della cattura degli uccelli sono lontane. Lo stesso si può dire della favola del pipistrello, che viene disprezzato di giorno e di notte perché non appartiene né al giorno né alla notte. Questi prosaici casi reali vengono interpretati in modo piú generale ed in senso umano, cosí come anche oggi la gente pia sa trarre da qualunque cosa accada un insegnamento edificante. Ma non è in tal caso necessario che il fenomeno naturale vero e proprio balzi subito agli occhi ogni volta. P. es., nella favola della volpe e del corvo, il fatto reale, pur non mancando del tutto, non è riconoscibile di primo acchito. Infatti è solito a corvi e cornacchie mettersi a gracchiare quando vedono muoversi dinanzi oggetti estranei, uomini, animali. Gli

stessi rapporti naturali si trovano nella favola del roveto che strappa la lana ai passanti o ferisce la volpe che cerca riparo presso di lui, del contadino che si scalda in seno una serpe ecc. Vi sono poi altri casi che possono avvenire fra gli animali: p. es., nella prima favola di Esopo, l'aquila, che ha divorato i piccoli della volpe, reca, insieme alla carne del sacrificio che ha rubato, un carbone acceso che gli brucia il nido. Altre favole infine contengono tratti propri all'antica mitologia, come la favola dello scarabeo, dell'aquila e di Giove, in cui accanto alla circostanza naturale, sia essa realmente esatta o no, che l'aquila e lo scarabeo depongono le loro uova in epoca diversa, appare un'importanza dello scarabeo, evidentemente dovuta alla tradizione, che però è spinta già qui al comico, cosí come di piú sarà fatto da Aristofane. Ma quante di queste favole siano veramente di Esopo, è un conto destinato a rimanere incompleto se teniamo presente che solo di poche, come p. es., quella su citata dello scarabeo e dell'aquila, è indicato chiaramente che sono di lui o che in generale spetti loro almeno un grado di antichità sufficiente per poter essere considerate di Esopo.

Di Esopo stesso si dice che egli fosse uno schiavo deforme e gobbo; la sua residenza è posta in Frigia, nella terra che costituisce il punto di passaggio dal simbolico immediato e dal legame immediato con il naturale alla terra in cui l'uomo incomincia a cogliere lo spirituale e se stesso. A tale proposito egli vede il naturale e l'animale in generale non piú certo alla maniera degli indiani e degli egizioni, come qualcosa di per se alto e divino, ma lo considera con occhio prosaico come qualcosa i cui rapporti servono solo a rappresentare l'agire e fare umano. Tuttavia le sue trovate sono soltanto acute e sono prive di energia spirituale, di profondità di vedute e di una concezione sostanziale, sono senza poesia e filosofia. Le sue

opinioni ed i suoi insegnamenti si mostrano, sí, pieni di buon senso e di saggezza, ma restano per cosí dire una elucubrazione in piccolo, che invece di creare da libero spirito libere forme, trae da una materia determinata già data, dagl'istinti e gli impulsi specifici degli animali, dai piccoli fatti quotidiani, un lato qualsiasi ulteriormente utilizzabile. Ciò in quanto egli non può enunciare apertamente il suo insegnamento, ma può solo farlo intendere in modo nascosto, in un enimma per cosí dire, che però è anche sempre risolto. Con lo schiavo incomincia la prosa, e infatti tutto questo genere è prosaico.

Ciò nonostante queste antiche invenzioni hanno avuto corso presso quasi tutti i popoli e tutti i tempi, e per quanto ogni nazione che conti nella sua letteratura delle favole possa vantarsi di possedere numerosi favolisti, tuttavia i loro poemi sono per lo piú delle riproduzioni di quelle prime invenzioni, tradotte soltanto nel gusto della rispettiva epoca; e ciò che questi scrittori di favole hanno aggiunto in invenzione al nucleo originario, resta molto indietro rispetto all'originale.

b) Ma fra le favole esopiche ve ne sono anche un gran numero che risultano molto manchevoli e nell'invenzione e nell'esecuzione, e che prima di tutto sono state inventate semplicemente per ammaestrare, cosicché gli animali o anche gli dèi sono solo un *travestimento*. Tuttavia esse evitano di far violenza alla natura animale, come accade invece nelle favole moderne: e per es. di quelle di Pfeffel, dove troviamo una marmotta che in autunno aveva ammassato delle provviste, mentre un'altra aveva trascurata questa precauzione, per cui era ridotta alla fame ed a mendicare; o dove vien raccontato di una volpe, di un bracco e di una lince, che si presentarono a Giove con il loro talento unilaterale, rispettivamente l'astuzia, il fine odorato e la vista acuta, per ottenere un'eguale ripartizione

delle loro doti naturali, concessa la quale il risultato diventa però questo: che la volpe ha perso la sua intelligenza, il bracco non è piú buono per la caccia, gli occhi della lince hanno le cateratte. Ma la marmotta non ammassa nessuna provvista, cosí come è contro natura e quindi insulso sostenere che i tre animali di cui abbiamo parlato acquistino o casualmente o per natura l'uniformità di quelle tre doti. Migliore di queste, è perciò la favola della formica e della cicala, ed ancor piú quella del cervo dotato di splendide corna e di gambe magre.

Di fronte a queste favole si è anzi presa l'abitudine di rappresentare come loro primo elemento l'ammaestramento, *cosí* che si è considerato il racconto stesso dell'avvenimento come un *mero* travestimento e quindi un evento interamente *inventato* per venire in aiuto all'ammaestramento. Ma tali travestimenti, specialmente se il caso descritto non può mai accadere fra animali determinati, in rapporto p. es. al loro carattere naturale, sono del tutto insulsi, e invenzioni che significano meno di niente. Infatti l'intelligenza di una favola consiste solo nell'attribuire a ciò che già esiste e ha forma un senso piú generale oltre a quello che immediatamente possiede. Inoltre, presupponendo che l'essenza della favola vada cercata soltanto nel fatto che al posto di uomini agiscono e parlano animali, è stata avanzata la domanda quale attrattiva possegga questo scambio. Molto attraente tuttavia non può essere questo travestire l'uomo da bestia, se ciò deve essere qualcosa di piú o di diverso che una commedia recitata da scimmie e cani: dove al contrario ciò che costituisce l'unico interesse è, a parte lo spettacolo di un ammaestramento ben riuscito, il contrasto che vi è fra l'aspetto esteriore della natura animale e l'agire umano. Perciò Breitinger ritiene il *meraviglioso* l'attrattiva vera e propria. Ma nelle favole originarie la presenza di animali parlanti

non è considerata qualcosa di insolito e maraviglioso; per il che anche Lessing pensa che l'introduzione degli animali sia di molto vantaggio per la *comprensione* e la *brevità* dell'esposizione, rendendo familiari le qualità degli animali, l'astuzia della volpe, il coraggio del leone, la voracità e la prepotenza del lupo, di modo che le astrazioni di astuzia, magnanimità ecc., vengono sostituite dinanzi alla rappresentazione da una immagine determinata. Questo vantaggio però non muta nulla di essenziale nel rapporto triviale del semplice travestimento, e nel complesso anzi non è affatto vantaggioso presentarci animali al posto di uomini, poiché la forma animale resta pur sempre una maschera che *nasconde*, almeno tanto quanto chiarisce, il significato in rapporto alla sua *comprensione*.

La favola migliore di questo genere sarebbe l'antica storia della Volpe Renardo, che però non è una favola vera e propria.

c) Come *terza* fase possiamo qui aggiungere il modo di trattare la favola di cui ora parleremo; ma con ciò incominciamo già a superare l'ambito di questa. L'intelligenza di una favola risiede in generale nel saper trovare fra i vari fenomeni naturali quelli che sono in grado di servire come convalida a riflessioni generali sull'agire e sul comportamento umano, pur se il naturale ed animale non sono sottratti ai modi propri della loro esistenza. Per il resto, il rapporto e la combinazione fra la cosiddetta morale ed il caso singolo rimangono affidati solo all'arbitrio e all'acume soggettivo e quindi *in sé* sono solo questione di un motto scherzoso. Questo è il lato che si presenta per sé in questa terza fase. La forma della favola viene presa come scherzo. Goethe ha in tal senso composto molte graziose ed intelligenti poesie. In quella intitolata "L'abbaiatore" leggiamo:

Wir reiten in die Kreuz und Quer'
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und billt aus allen Kräften.
So will der Spitz aus unsrem Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, dass wir reiten. *

È però necessario a questo genere di favola che in esse, come in quelle esopiche, le figure naturali vengano introdotte nel loro carattere peculiare e sviluppino nel loro agire e comportarsi situazioni, passioni e tratti di carattere umani che abbiano la piú diretta affinità con quelli animali. Tale è la volpe Renardo su citata, che è piú protagonista di un racconto che di una favola vera e propria. Il contenuto è dato da un'epoca di disordine e di sregolatezza, di cattiveria, di debolezza, di bassezza, di violenza ed impudenza, di irreligiosità, di giustizia e dominio puramente apparenti sulle cose del mondo, cosicché astuzia, destrezza ed egoismo trionfano dappertutto. Sono queste le condizioni del Medio Evo, come si sono sviluppate specialmente in Germania. I potenti vassalli mostrano, sí, un qualche rispetto di fronte al re, ma in fondo ognuno agisce come vuole, ruba, uccide, opprime i deboli, tradisce il re, sa conquistarsi il favore della regina, cosicché il tutto resta insieme a malapena. Questo è il contenuto umano, che qui però non sussiste in proposizioni astratte ma in una totalità di condizioni e caratteri, e si mostra per la sua cattiveria del tutto adatto alla natura animale sotto

* Cavalchiamo in lungo e largo / in cerca di gioie ed occupazioni; / ma sempre dietro ci si abbaia / e latra con tutte le forze. / Cosí il cane che è uscito dal nostro canile / vuole sempre accompagnarci, / ed il suono del suo latrare / prova solo che noi cavalchiamo.

la cui forma si svolge. Per questo noi non proviamo nulla di molesto quando vediamo immerso tale contenuto nel mondo animale in modo del tutto aperto, e anche il travestimento non appare semplicemente come un singolo caso affine, ma è sottratto a questa singolarità ed acquista una certa universalità, che ci rende evidente che cosí in generale vanno le cose nel mondo. Il lato giocoso risiede ora in questo travestimento stesso, la cui scherzosità è unita con l'amara serietà della cosa, in quanto nella bassezza animale porta ad intuizione, nel modo piú acconcio, la bassezza umana, e in quel che è semplicemente animale mette inoltre in rilievo un gran numero di tratti divertentissimi e di storie singolarissime. In tal modo abbiamo dinanzi, nonostante ogni sua asprezza, non uno scherzo di cattivo genere e semplicemente intenzionale, ma uno scherzo che riflette la realtà e che va preso sul serio.

2. *La parabola, il proverbio, l'apologo*

a) *La parabola*

La *parabola* ha con la favola questa affinità generale, che essa trae dalla cerchia della vita quotidiana avvenimenti a cui conferisce un significato piú alto e piú generale con lo scopo di rendere comprensibile ed intuibile questo significato con quei casi che, per sé considerati, sono di natura quotidiana.

Al contempo la parabola si distingue però dalla favola per il fatto che essa cerca tali casi non nella natura e nel mondo animale, ma nell'agire e operare *umano*, quale notoriamente si presenta ad ognuno, ed amplia il singolo caso scelto, che nella sua particolarità appare dapprima

irrilevante, fino ad un interesse piú generale con l'alludere ad un significato piú alto.

Con ciò l'ambito e l'importanza consistente dei significati possono essere aumentati ed approfonditi in rapporto al *contenuto*, mentre nei riguardi della *forma*, la soggettività del paragone intenzionale e della sottolineatura dell'insegnamento generale incomincia parimenti a comparire in misura maggiore.

Come parabola legata ancora ad un fine interamente pratico si può considerare quella di cui si serví Ciro (Erodoto, I, c. 126) per spingere i Persiani alla defezione. Egli scrive ai Persiani di recarsi in un luogo determinato muniti di falci. Qui egli fa loro con penosa fatica dissodare un campo di pruni il primo giorno, ma il secondo giorno, dopo che essi si furono riposati e ristorati col bagno, li conduce in un prato trattandoli riccamente con carne e vino. Poi, quando si sono alzati dal banchetto, domanda loro quale giorno, quello passato o quello presente, fosse loro piú piacevole. Tutti concordano per quello presente, che ha portato loro solo bene, mentre quello trascorso è stato un giorno di pena e di fatica. Allora Ciro esclama: "Se volete seguirmi, si moltiplicheranno giorni buoni simili a questi, ma se non mi seguirete vi aspettano innumerevoli fatiche simili a quelle di ieri."

Di natura affine, ma di piú profondo interesse e piú vasta universalità per il loro significato sono le parabole che troviamo nel Vangelo. La parabola del seminatore è, p. es., un racconto che è per sé di contenuto insignificante ed è importante solo per il paragone con la dottrina del regno celeste. In queste parabole il significato è sempre un insegnamento religioso a cui i casi umani nei quali esso viene rappresentato si rapportano nel modo in cui nelle favole esopiche il lato animale si rapporta a quello umano che ne costituisce il senso.

Eguale ampiezza di contenuto possiede la nota storia del Boccaccio, che Lessing ha utilizzato nel *Nathan* per la sua parabola dei tre anelli. Anche qui il racconto, che preso per sé è del tutto comune, viene rivolto ad indicare il piú vasto contenuto, la differenza e l'autenticità delle tre religioni, l'ebraica, la musulmana e la cristiana. Lo stesso si può dire, per ricordare le produzioni piú recenti in questo campo, delle parabole di Goethe. Nel *Pasticcio di gatto*, p. es., dove un bravo cuoco si sforza di comportarsi da cacciatore ma, invece di uccidere una lepre, uccide un gatto che egli offre alla gente preparato artisticamente con molte salse, — e questa è un'allusione a Newton, — si vuol significare che la scienza fisica strapazzata dal matematico è però sempre qualcosa di piú alto che un gatto invano confezionato a lepre da un cuoco. Queste parabole di Goethe, come le sue favole, hanno spesso un tono scherzoso, con cui egli si sbarazza l'anima di ciò che vi è nella vita di spiacevole.

b) *Il proverbio*

Un grado intermedio in questa cerchia è costituito dal *proverbio*. Se sviluppati, i proverbi si possono infatti trasformare sia in favole che in apologhi. Il proverbio presenta di solito un caso singolo tratto dalla vita quotidiana dell'uomo, che va però poi considerato in senso generale. Per es.: "Una mano lava l'altra," oppure "Ognuno spazzi dinanzi alla sua porta." "Chi scava una fossa ad un altro, vi cade dentro." "Se mi cucini una salciccia, ti estinguerò la sete." Appartengono a questo genere anche gli aforismi che Goethe nei nostri tempi ha composto in gran numero, dotati di grazia infinita e spesso di grande profondità.

Essi non sono dei paragoni nel senso che il significato

generale e l'apparenza concreta vi si presentino reciprocamente esterni e opposti, ma in essi il primo è immediatamente espresso insieme con la seconda.

c) *L'apologo*

L'*apologo*, per terzo, può essere considerato come una parabola che non si serve del caso singolo soltanto *a guisa di similitudine* per rendere intuibile un significato generale, ma sotto questo rivestimento presenta ed esprime la massima generale, in quanto essa è contenuta realmente nel caso singolo, raccontato però solo come singolo esempio. Preso in tal senso, va chiamato apologo *Il dio e la baiadera* di Goethe. Troviamo qui la storia cristiana della Maddalena pentita, rivestita di rappresentazioni indiane. La baiadera mostra la medesima umiltà, la stessa forza di amore e di fede, il dio la mette alla prova e lei la supera pienamente, ottenendone elevazione e assoluzione. Nell'apologo il racconto è cosí condotto, che l'insegnamento vien dato senza alcuna comparazione, come p. es. nel *Cercatore di tesori*:

Tages Arbeit, abends Gäste,
Saure Wochen, frohe Feste
Sei dein künftig Zauberwort.*

3. *Le metamorfosi*

Per *terzo* parleremo, di contro alla favola, alla parabola, al proverbio e all'apologo, delle *metamorfosi*. Esse sono certo di natura simbolico-mitologica, ma al contempo

* Lavoro di giorno, ospiti di sera / settimane faticose, feste liete / sia in avvenire la tua parola magica.

contrappongono esplicitamente il naturale allo spirituale, in quanto danno a quel che esiste in natura, una roccia, un animale, un fiore, una sorgente, il significato di essere una *degradazione* ed una *punizione* di esistenze spirituali: p. es. Filomela, le Pieridi, Narciso, Aretusa, che per un fallo, una passione, un delitto sono caduti in una colpa infinita o in un infinito dolore, perdendo perciò la libertà della vita spirituale e divenendo un'esistenza solo naturale.

Da un lato, dunque, il naturale non viene qui considerato solo esteriormente e prosaicamente come montagna, fonte, albero, ecc., ma gli è dato un contenuto che appartiene ad una delle azioni o degli eventi provenienti dallo spirito. La roccia non è solo pietra, è anche Niobe che piange i suoi figli. Dall'altro questo atto umano è una colpa, e la trasformazione in semplice fenomeno naturale va considerata come una degradazione dello spirituale.

Noi dobbiamo perciò distinguere nettamente queste trasformazioni di individui umani e dèi in cose naturali dal *simbolismo incosciente* vero e proprio. In Egitto, da un lato il divino è intuito immediatamente nell'interiorità misteriosa e chiusa della vita animale, dall'altro il simbolo vero e proprio è una forma naturale che è *congiunta immediatamente* con un significato affine, piú ampio, sebbene non debba costituire l'esistenza reale a questo adeguata, giacchè il simbolismo incosciente non è ancora intuizione liberatasi allo spirituale, né nella forma né nel contenuto. Le metamorfosi invece fanno la *distinzione* essenziale fra naturale e spirituale e costituiscono a questo riguardo il passaggio dal *simbolico*-mitologico al mitologico *vero e proprio*: a patto di prendere quest'ultimo nel senso ch'esso, pur partendo nei suoi miti da una concreta esistenza naturale, il sole, il mare, i fiumi, gli alberi, la

fecondazione, la terra, elimina poi però esplicitamente questo elemento semplicemente naturale, in quanto estrae il contenuto interno dei fenomeni naturali e lo individualizza artisticamente, come potenza spiritualizzata, in dèi configurati umanamente sia all'esterno che all'interno. È cosí che Omero ed Esiodo hanno dato per la prima volta ai greci la loro mitologia, e non come semplice significato degli dèi, non come esposizione di dottrine morali, fisiche, teologiche e speculative, ma proprio come mitologia, come l'inizio di una religione spirituale sotto forma umana.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, a parte la trattazione tutta moderna dei miti, vi è una mescolanza delle cose piú eterogenee; a parte le trasformazioni, che potrebbero essere in generale considerate solo come una *sorta* di rappresentazione mitica, il punto di vista specifico di questa forma risalta in particolare in quei racconti in cui quelle configurazioni, che di solito sono ritenute simboliche o addirittura del tutto mitiche, appaiono trasformate in metamorfosi, e quel che era unito è portato nella opposizione di significato e forma che passano l'uno nell'altra. Cosí p. es. il simbolo egiziano e frigio, il lupo, è tanto staccato dal suo significato immanente che questo viene trasformato in una esistenza precedente, se non del sole, almeno di un re, e l'esistenza del lupo è rappresentata come conseguenza di un atto della suddetta esistenza umana. Egualmente, nel canto delle Pieridi, gli dèi egiziani, il montone, il gatto sono rappresentati come forme animali in cui si sono nascosti, pieni di angoscia, i mitici dèi greci, Giove, Venere, ecc. Le Pieridi stesse furono trasformate in picchi per punizione di aver con il loro canto osato sfidare a contesa le Muse.

Ma le metamorfosi, d'altro canto, per la maggiore determinazione del contenuto che costituisce il significato, devono essere parimenti distinte dalla *favola*. Nella favola

infatti la associazione fra il principio morale e l'evento naturale è un'unione *anodina* che non mette in rilievo nel naturale il valore diverso dallo spirito, di essere solo naturale, soltanto cosí assumendolo a significato. Vi sono tuttavia singole favole esopiche che potrebbero divenire metamorfosi con dei piccoli ritocchi, p. es. la favola 42ª che tratta del pipistrello, del roveto e del mergo, i cui istinti vengono spiegati in base al cattivo esito di imprese precedenti.

Con ciò noi abbiamo percorso questa prima sfera dell'arte comparativa, che parte dall'esistente e dall'apparenza concreta per passare da qui ad intuire in essi un significato piú ampio.

B. Paragoni che, nel raffigurare, partono dal significato

Quando nella coscienza la separazione fra significato e figura è la forma presupposta entro cui deve aver luogo la relazione di entrambi, si può, anzi si deve, di fronte all'autonomia dell'uno come dell'altro lato, incominciare non solo da ciò che esiste esteriormente ma anche da ciò che è interiore, le rappresentazioni generali, riflessioni, sentimenti, principî. Infatti questo interiore è, come le immagini delle cose esterne, un qualcosa che *esiste* nella coscienza e, nella sua indipendenza dall'esteriore, parte da se stesso. Se in tal modo il *significato* è il punto di partenza, l'espressione, la realtà esteriore, appare come il mezzo tratto dal mondo concreto per rendere rappresentabile. intuibile e sensibilmente determinato il significato in quanto contenuto astratto.

Nella reciproca indifferenza di ciascuno dei due lati, la connessione in cui entrambi sono posti non è, come abbiamo già visto, appartenenza reciproca in sé e per sé

necessaria. Cosí la loro relazione, non risiedendo oggettivamente nella cosa, è un *prodotto soggettivo* che non nasconde piú questo carattere soggettivo, ma lo dà a conoscere con il genere di rappresentazione che usa. La forma assoluta ha la connessione di contenuto e forma, anima e corpo come *animazione* concreta, come unificazione di entrambi i lati fondata in sé e per sé sull'anima come sul corpo, sul contenuto come sulla forma. Ma qui l'esteriorità reciproca dei due lati costituisce il presupposto, per cui il loro incontro è una vitalizzazione semplicemente soggettiva del significato mediante una forma ad esso esterna ed una spiegazione egualmente soggettiva di una esistenza reale mediante il riferimento di essa alle altre rappresentazioni, sentimenti e pensieri dello spirito. Perciò è soprattutto in queste forme che si mostra l'arte soggettiva del *poeta*, nel senso di colui che fa, e principalmente in opere d'arte perfette si può discernere, rispetto a questo aspetto, che cosa appartiene alla cosa e alla sua conformazione necessaria e che cosa il poeta vi ha aggiunto come ornamento e abbellimento. Questi adornamenti facilmente riconoscibili, specialmente le immagini, le similitudini, le allegorie, le metafore, sono di solito ciò per cui il poeta acquista maggior fama; ma una parte delle lodi va pure ricondotta all'acutezza e alla sagacia con cui si è riusciti a ritrovarvi il poeta e a coglierlo nella sua soggettiva inventività. Ma nelle opere d'arte autentiche tali forme, come già abbiamo detto, devono svolgere il ruolo di semplici accessori, sebbene, in poetiche di una volta, proprio questi accessori si trovino trattati come gli ingredienti necessari alla poesia.

Ma se pure entrambi i lati da unire sono in un primo tempo reciprocamente indifferenti, tuttavia, per la giustificazione della relazione e del paragonare soggettivi, la forma deve racchiudere in sé, secondo il proprio conte-

nuto, in modo affine, i medesimi rapporti ed attributi che il significato ha in sé. Infatti il concepire questa somiglianza è l'unico motivo per comporre il significato proprio con questa forma determinata e per raffigurare quello per mezzo di questa.

Infine, giacché non si parte dall'apparenza concreta da cui deve essere astratta un'universalità, ma da questa universalità stessa che deve riflettersi in una immagine, il significato viene ad avere il ruolo di apparire anche realmente come il fine vero e proprio e di dominare l'immagine in quanto mezzo per rendersi intuibile.

La successione piú determinata in cui si presentano i generi particolari appartenenti a questa sfera è la seguente:

in primo luogo, dobbiamo parlare dell'*enimma*, in quanto al massimo affine alla fase precedente;

in secondo luogo, troviamo l'*allegoria* in cui viene ad apparire principalmente il dominio del significato astratto sulla forma esterna;

in terzo luogo, la comparazione vera e propria: *metafora*, *immagine e similitudine*.

1. *L'enimma*

Il simbolo vero e proprio è *in sé* enigmatico, in quanto l'esteriorità con cui un significato generale deve venire ad intuizione rimane ancora distinta dal significato che essa deve rappresentare, per cui sorge sempre il dubbio in che senso vada presa la forma. Ma l'enimma appartiene al simbolismo cosciente e si distingue subito dal simbolo vero e proprio per il fatto che il significato è chiaramente e completamente *saputo* da chi ha inventato l'enimma, e la forma, che lo maschera e con cui deve essere spiegato, è scelta *intenzionalmente* per questo mascheramento a metà.

I simboli veri e propri sono, sia prima che dopo, problemi senza soluzione, mentre l'enimma è in sé e per sé risolto, per cui Sancho Panza disse giustamente di preferire che gli si desse prima la soluzione e poi l'enimma.

a) La *prima* cosa nell'inventare un enimma è dunque il senso saputo, il suo significato.

b) Ma *in secondo luogo*, singoli tratti di caratteri e qualità presi dal mondo esterno già noto, che, come nella natura e nell'esteriorità in generale sono reciprocamente esterni e dispersi, sono riuniti in modo disparato e quindi sorprendente. Per questo manca ad essi l'unità soggettiva che li riunisca, ed il loro accostamento e associazione intenzionali non hanno come tali in sé e per sé alcun senso; per quanto d'altra parte essi però rimandino ad un'unità in relazione alla quale anche i tratti apparentemente piú eterogenei riacquistano senso e significato.

c) Questa unità, il soggetto di quei predicati dispersi, è appunto la rappresentazione semplice, la parola di soluzione, e trarla dal travestimento cosí confuso all'apparenza, o indovinarla, forma il problema dell'enimma. L'enimma, sotto tale riguardo, è l'arguzia cosciente del simbolismo che mette alla prova l'ingegnosità e la prontezza della combinazione, e fa sí che il suo modo di rappresentazione, portando a sciogliere l'enimma, si distrugga da sé.

L'enimma appartiene perciò principalmente all'arte del discorso, pur potendo trovar però posto anche nelle arti figurative, nell'architettura, nel giardinaggio, nella pittura. Secondo il suo apparire storico, esso si trova a preferenza nell'Oriente e nei periodi intermedi e di transizione dal simbolismo ottuso ad una saggezza ed universalità piú coscienti. Interi popoli ed epoche vi hanno trovato diletto e grande è stato anche il suo ruolo nel Medio

Evo, presso gli arabi, gli scandinavi e nella poesia tedesca, p. es. nel Torneo di Cantori alla Wartburg. Oggi è ridotto per lo piú a servire da passatempo e come semplice intrattenimento e giuoco di società.

All'enimma possiamo collegare il campo infinitamente vasto delle trovate spiritose e sorprendenti che si sviluppano in giuochi di parole e in poesie di circostanza in rapporto ad una qualsiasi situazione, evento, oggetto. In tal caso da un lato troviamo un oggetto qualsiasi, indifferente, dall'altro una trovata soggettiva che inopinatamente con notevole acutezza mette in rilievo un aspetto, un rapporto che prima non appariva nell'oggetto come si presentava; mentre ora, con questo nuovo significato, l'oggetto è posto in un'altra luce.

2. *L'allegoria*

In questa cerchia che incomincia dall'universalità del significato, l'opposto dell'enimma è l'*allegoria*. Anch'essa, certo, cerca di rendere intuibili le qualità determinate di una rappresentazione universale per mezzo di qualità affini di oggetti sensibilmente concreti; tuttavia fa questo non in vista di un mezzo velame e per proporre enimmi, ma proprio con il fine opposto della chiarezza piú completa, cosicché l'esteriorità di cui si serve deve essere la piú trasparente possibile per il significato che in essa deve apparire.

a) Il suo compito *diretto* consiste perciò nel personificare, e quindi nel concepire come *soggetto*, astratte condizioni o qualità universali tratte sia dal mondo umano che da quello naturale: religione, amore, giustizia, discordia, gloria, guerra, pace, primavera, estate, autunno, inverno, morte, fama ecc. Ma questa soggettività, né per il suo

contenuto né per la sua forma esterna, è veramente in se stessa un soggetto o un individuo, ma rimane l'astrazione di una rappresentazione universale che della soggettività acquista solo la *forma vuota* e va chiamata, per cosí dire, solo soggetto grammaticale. Un essere allegorico, per quanto possa avere figura umana, non giunge né alla concreta individualità di un dio greco né a quella di un santo o di un qualsiasi soggetto reale: giacché per rendere la soggettività congruente all'astrazione del suo significato deve svuotarla a tal punto che ogni individualità determinata ne sparisce. Si dice perciò a ragione che l'allegoria è gelida e fredda e che, essendo il suo significato un'astrazione intellettuale, anche nei confronti dell'invenzione essa riguarda piú l'intelletto che l'intuizione concreta e la profondità d'animo della fantasia. Poeti come Virgilio hanno a che fare con esseri allegorici, proprio perché non sono in grado di creare dèi individuali come quelli omerici.

b) *In secondo luogo*, però, i significati allegorici nella loro astrazione sono al contempo significati *determinati* e sono conoscibili solo ad opera di questa determinatezza; in tal modo l'espressione di tali particolarità, non trovandosi immediatamente nella rappresentazione personificata dapprima solo *in generale*, deve per sé collocarsi accanto al soggetto come suoi predicati esplicativi. Questa separazione di soggetto e predicato, di universalità e particolarità, è il secondo aspetto della freddezza dell'allegoria. L'intuibilità delle qualità piú specificamente significative viene tratta dalle estrinsecazioni, dagli effetti e conseguenze che vengono ad apparire mediante il significato, quando questo acquista realtà nell'esistenza concreta, o dagli strumenti e mezzi di cui esso si serve nella propria realizzazione effettiva. La guerra è indicata con armi, lance, cannoni, tamburi, bandiere; le stagioni con

fiori e frutti che sono abbondanti soprattutto sotto il favorevole influsso della primavera, dell'estate, dell'autunno; simili oggetti, poi, possono però avere a loro volta solo relazioni simboliche, cosí come la giustizia si riconosce dalla bilancia e dalla benda, la morte dalla clessidra e dalla falce. Ma essendo nell'allegoria il significato l'aspetto dominante, a cui il processo del portare a piú precisa intuizione è subordinato altrettanto astrattamente quanto è esso stesso una semplice astrazione, la forma di queste determinatezze acquista qui solo il valore di semplice *attributo*.

c) In tal modo l'allegoria è fredda per entrambi i lati; la sua personificazione generale è vuota, la esteriorità determinata è solo un segno, che preso per sé non ha piú significato; cosí il centro, che dovrebbe in sé abbracciare la varietà degli attributi, non ha la forza di un'unità soggettiva configurantesi nella sua reale esistenza ed a sé richiamantesi, ma diviene una forma semplicemente astratta per la quale l'essere riempita con tali particolarità abbassate ad attributi rimane qualcosa di esteriore. Perciò l'allegoria non fa neppure veramente sul serio con l'autonomia in cui personifica le sue astrazioni e la loro indicazione, di modo che a quel che è in sé e per sé autonomo non dovrebbe propriamente essere data la forma di un essere allegorico. La Dike degli antichi, p. es., non può essere chiamata un'allegoria; essa è la necessità universale, la giustizia eterna, il soggetto universale, potente, la sostanzialità assoluta dei rapporti fra la natura e la vita spirituale e con ciò l'assolutamente autonomo a cui gli individui, uomini e dèi, devono ubbidire. Il signor Federico von Schlegel ha sí detto, come abbiamo già osservato, che ogni opera d'arte deve essere un'allegoria; ma questa espressione è vera solo a condizione di non significare altro se non che ogni opera d'arte deve contenere un'idea

universale ed un significato in se stesso vero. Quel che *noi* abbiamo invece chiamato allegoria è un genere di rappresentazione subordinato sia nel contenuto che nella forma, e solo imperfettamente corrispondente al concetto dell'arte. Infatti ogni evento e caso umano, ogni rapporto ecc., ha in sé una certa universalità che si può anche ricavare come tale; ma queste astrazioni sono già contenute nella coscienza anche per altra via e, considerate nella loro universalità prosaica e nell'indicazione esterna, a cui solo l'allegoria porta, non hanno niente a che fare con l'arte.

Anche Winckelmann ha scritto sull'allegoria un'opera non ponderata in cui raccoglie un gran numero di allegorie, scambiandole però per lo piú con i simboli.

Fra le arti particolari in cui incontriamo delle raffigurazioni allegoriche, la poesia ha torto a fare ricorso a simili mezzi, mentre invece non può sempre farne a meno la scultura, e principalmente la scultura moderna, che molto indulge al ritratto e deve servirsi, per meglio indicare le varie relazioni in cui si trova l'individuo raffigurato, di figure allegoriche. Nel monumento a Blücher, p. es., eretto a Berlino, noi vediamo il genio della gloria, della vittoria, sebbene per quel che riguarda lo svolgersi generale della guerra di liberazione l'aspetto allegorico sia eluso con una serie di scene singole, p. es. la partenza dell'esercito, la sua marcia, il ritorno vittorioso. Ma nel complesso ci si accontenta, in tali monumenti-ritratto, di circondare e render varia la semplice statua con delle allegorie. Gli antichi invece, p. es. nei sarcofaghi, si servivano di piú di rappresentazioni mitologiche generali del sonno, della morte, ecc.

L'allegoria appartiene in generale meno all'arte antica, che all'arte romantica medioevale, sebbene come allegoria non abbia nulla di peculiarmente romantico. La presenza frequente della concezione allegorica in questa

epoca si può spiegare nel modo seguente. Da un lato il Medio Evo ha come suo contenuto l'individualità particolare con i suoi fini soggettivi dell'amore e dell'onore, i suoi voti, il suo errare, le sue avventure. La molteplicità di questi numerosi individui ed eventi offre alla fantasia un vasto campo per l'invenzione e lo sviluppo di conflitti e soluzioni accidentali, arbitrari. Ora, alle varie avventure mondane si contrappone l'universale dei rapporti e delle condizioni di vita, che non è individualizzato, come presso gli antichi, in dèi autonomi e si presenta quindi naturalmente per sé isolato nella sua universalità accanto a quelle personalità particolari con le loro particolari figure e vicissitudini. Ora, se l'artista si rappresenta queste universalità e non vuole rivestirle della forma accidentale su descritta, ma vuole rilevarle come universalità, non gli rimane che la rappresentazione allegorica. Lo stesso avviene nel campo religioso. Maria, Cristo, gli atti ed il destino degli apostoli, i santi con le loro penitenze ed i loro martiri, sono sí individui del tutto determinanti, ma il Cristianesimo ha egualmente da fare con essenze spirituali universali, che non si possono incorporare nella determinatezza di persone realmente viventi, poiché esse devono essere rappresentate appunto come rapporti *universali*, p. es. amore, fede, speranza ecc. In generale le verità e i dommi del Cristianesimo sono per sé noti da un punto di vista religioso, ed un interesse fondamentale della poesia per loro consiste nel fatto che queste dottrine si presentino come *universali* e la verità sia saputa e creduta come verità *universale*. Ma in tal caso la manifestazione concreta deve rimanere il lato subordinato ed esteriore al contenuto stesso, mentre l'allegoria diviene la forma che sodisfa a questo bisogno nel modo piú facile ed appropriato. In tal senso Dante, nella sua *Divina Commedia*, ha usato molte allegorie. Cosí, p. es., la teologia appare a

lui fusa con l'immagine della sua amata, Beatrice. Ma questa personificazione oscilla, e questo ne costituisce la bellezza, fra un'allegoria vera e propria ed una trasfigurazione del suo amore giovanile. Egli vide Beatrice per la prima volta a nove anni e gli apparve non figlia di mortale, ma creatura divina; la sua focosa natura italiana concepí una passione per lei, che mai si estinse; e come ella in lui aveva svegliato il genio della poesia, egli nel capolavoro della sua vita e dopo che per lui fu perduta con la sua morte precoce la cosa piú cara, innalzò a questa, per cosí dire, interna religione soggettiva del suo cuore quel meraviglioso monumento.

3. *La metafora, l'immagine, la similitudine*

La *terza* cerchia dopo l'enimma e l'allegoria, è costituita da ciò che è *immagine* in generale. L'enimma nascondeva ancora il significato per sé saputo, ed il rivestimento in tratti di caratteri affini, sebbene eterogenei e remoti, costituiva ancora la cosa principale; l'allegoria invece faceva della chiarezza di significato il fine predominante, fino al punto che la personificazione ed i suoi attributi apparivano abbassati a semplici segni esterni. L'immagine come tale unisce ora la chiarezza dell'allegoria con il piacere dell'enimma. Il significato che sta chiaro dinanzi alla coscienza viene da essa reso evidente nella forma di una esteriorità affine, e ciò tuttavia in un modo da non esservi piú problemi da risolvere, ma solo una figurazione, attraverso cui il significato rappresentato appare in perfetta chiarezza e si palesa subito per quel che è.

Per quel che riguarda *in primo luogo* la metafora, questa va già *in sé* considerata come una similitudine, in quanto esprime il significato per sé chiaro in un fenomeno della realtà concreta, il quale è ad esso paragonabile e simile. Ma, nel paragone come tale, sia il senso vero e proprio che l'immagine sono specificamente distinti l'uno dall'altra, mentre nella metafora questa separazione, sebbene in sé esistente, *non è ancora posta*. Perciò anche Aristotele cosí distingue il paragone dalla metafora, che al primo va aggiunto un "come" di cui non c'è bisogno nella seconda. Infatti l'espressione metaforica indica un *solo* lato, quello dell'immagine; ma nella connessione in cui è usata l'immagine, il significato vero e proprio si presenta cosí ovvio da esser dato immediatamente quasi senza diretta separazione dall'immagine. Quando, p. es., sentiamo dire "le primavere di queste guance," oppure "un mare di lacrime," è necessario prendere queste espressioni non letteralmente, ma solo come un'immagine, il cui significato ci è indicato esplicitamente dalla connessione. Nel simbolo e nell'allegoria la relazione di senso e forma esterna non è cosí immediata e necessaria. Solo gli iniziati, i sapienti, i dotti possono trovare un significato simbolico nei nove gradini di una scala egiziana ed in cento altre circostanze, ed essi sospettano e trovano aspetti mistici e simbolici anche dove non sarebbe necessario perché non ci sono, come può essere capitato alcune volte al mio caro amico Creutzer o ai neoplatonici ed ai commentatori di Dante.

α) L'ambito e la varietà di forma della metafora sono infiniti, mentre la sua determinazione è semplice. La metafora è un paragone in breve, in quanto, se pur non oppone ancora l'uno all'altra significato e immagine, ma mette in

rilievo solo l'immagine, ne cancella però il senso *proprio* e fa conoscere chiaramente e subito nell'immagine, mediante la connessione in cui essa appare, il significato che realmente si intende, sebbene tale significato non sia indicato esplicitamente.

Giacché il senso reso cosí immagine risulta ora chiaro soltanto dalla connessione, il significato che si esprime in metafore non può pretendere di avere il valore di una rappresentazione artistica autonoma, ma deve accontentarsi di essere solo rappresentazione accessoria, cosicché la metafora può presentarsi, in misura ancora maggiore che non altre forme, come ornamento semplicemente esterno di un'opera d'arte per sé autonoma.

β) La metafora trova la sua applicazione principale nell'espressione linguistica, che noi dobbiamo considerare, a questo riguardo, secondo i seguenti aspetti.

αα) In primo luogo, ogni lingua ha già in se stessa un gran numero di metafore. Esse sorgono dal fatto che una parola che all'inizio indica solo qualcosa del tutto sensibile, viene estesa al campo spirituale. "*Cogliere, afferrare*" e in generale altre parole che riguardano il sapere hanno, rispetto al loro significato proprio, un contenuto del tutto sensibile che in seguito è stato però abbandonato e sostituito da un significato spirituale; il primo senso è sensibile, il secondo è spirituale.

ββ) Il lato metaforico sparisce però via via nell'uso di quella parola che con l'abitudine passa da un'espressione impropria ad una propria, in quanto immagine e significato, per l'abitudine di cogliere in quella solo questo, non sono piú distinti, e l'immagine, invece di un'intuizione concreta, ci dà immediatamente soltanto l'astratto significato stesso. Quando noi, p. es., prendiamo la parola "afferrare" in senso spirituale, non ci viene piú affatto in mente di pensare all'atto sensibile di prendere con le mani. Nelle

lingue vive è facile stabilire questa differenza fra le metafore reali e quelle già ridotte dall'uso ad espressioni proprie; nelle lingue morte invece questa distinzione è difficile, poiché la semplice etimologia non basta qui a fornire la decisione definitiva, in quanto non si tratta della prima origine e dello sviluppo linguistico di una parola, ma precipuamente di vedere se questa parola, che si presenta tale da descrivere e rendere intuibile in modo del tutto pittoresco, non abbia, nel corso della vita stessa della lingua, già perduto questo primo significato sensibile ed il ricordo di esso nel suo uso in senso spirituale e lo abbia superato a significato spirituale.

γγ) Se le cose stanno cosí, l'invenzione di metafore nuove approntate esplicitamente solo dalla fantasia poetica, diviene necessaria. Il compito principale di questa invenzione consiste, *in primo luogo*, nel trasferire i fenomeni, le attività, le condizioni di una sfera superiore, rendendole intuibili, a contenuto di una sfera inferiore, e rappresentare significati propri a questa specie subordinata sotto figure e immagini tratte da quella superiore. P. es. l'organico è in se stesso di valore superiore all'inorganico, per cui riportare ciò che è morto entro l'apparenza del vivente eleva la sua espressione. Cosí Firdusi dice: " Il filo della mia *spada divora* il midollo di leone e *beve* il sangue scuro del coraggioso. " In un grado piú elevato si verifica la stessa cosa quando il *naturale* e sensibile viene raffigurato sotto forma di fenomeni *spirituali*, risultandone nobilitato ed elevato. In questo senso si parla molto spesso di " pianure *ridenti*, " di " correnti *furiose* " o come dice Calderon: " Le onde *gemevano* per il grave peso delle navi. " Quel che è proprio dell'uomo viene qui volto ad esprimere il naturale. Anche poeti romani si servirono di questo genere di metafora. Per es. Virgilio

(*Georgiche*, III, v. 132) dice: "Quum graviter tunsis gemit area frugibus."

A sua volta, *in secondo luogo*, lo spirituale viene portato ad intuizione per mezzo dell'immagine di oggetti naturali.

Tali procedimenti però possono facilmente degenerare nel prezioso, nel ricercato o nel giuoco, se ciò che è in sé e per sé senza vita appare per di piú personificato e gli si attribuiscono in piena serietà attività spirituali di questo genere. Specialmente gli italiani si sono abbandonati a simili giuochi di prestigio, ma anche Shakespeare non ne è esente, quando, p. es., nel *Riccardo II* (atto V, scena I) fa dire al re che si accomiata dalla sposa: "Gli stessi insensibili tizzi simpatizzeranno con il suono malinconico della tua commovente lingua e nella pietà gemeranno fino a spegnere il fuoco; alcuni prenderanno il lutto riducendosi in cenere, altri si faranno di un nero carbone, per la deposizione di un re legittimo."

γ) Per ciò che infine riguarda lo scopo e l'interesse del metaforico, essendo la parola in senso proprio una espressione per sé comprensibile, e la metafora un'altra, possiamo chiederci il perché di questa doppia espressione, o, che è lo stesso, il perché del metaforico, che in se stesso è tale duplicità. Si dice di solito che le metafore sono volte a rendere piú vivace la rappresentazione poetica, e tale vivacità è raccomandata particolarmente da Heyne. Il vivace consiste nella intuibilità come rappresentabilità determinata che sottrae la parola, sempre generale, alla sua semplice indeterminatezza e la sensibilizza configurandola in immagine. Nelle metafore vi è certo una vivacità maggiore che nelle espressioni proprie usate abitualmente. La vera vita però non deve essere cercata nelle metafore isolate o messe in serie, poiché il loro carattere figurato può certo spesso racchiudere in sé un rapporto

che introduca felicemente nell'espressione una chiarezza al contempo intuibile e una maggiore determinatezza, ma d'altro canto può anche, se ogni momento di dettaglio è per sé portato ad immagine, appesantire il tutto e soffocarlo con il peso delle singolarità.

Come senso e scopo della dizione metaforica in generale vanno perciò considerati, come vedremo meglio a proposito del paragone, il bisogno e la potenza dello spirito e dell'anima, che non si accontentano del semplice, dell'abituale, del comune, ma li oltrepassano per giungere ad altro, per attardarsi in quel che è diverso, per unire in uno quel che è doppio. Ma quest'unione ha a sua volta molteplici motivi.

αα) Il primo motivo è quello del *rafforzamento*. Animo e passioni, in se stessi pieni e mossi, da un lato portano ad intuizione questa forza ingrandendola sensibilmente, dall'altra vogliono esprimere la propria agitazione ed il loro mantenersi in molteplici rappresentazioni, con quest'analogo loro esternarsi in vari fenomeni e con il muoversi nelle immagini piú disparate. Per es., nella *Adorazione della Croce* di Calderon, Giulia quando vede il cadavere del fratello testé ucciso, e a lei dinanzi il suo amante Eusebio, uccisore di Lisardo, cosí dice: "Volentieri chiuderei qui gli occhi / di fronte al sangue innocente / che *grida* vendetta, effondendosi in *purpurei garofani*; / vorrei crederti discolpato / dalle lacrime che versi: / le ferite, gli occhi sono *bocche* / che non sanno mai mentire," ecc.

E quando Giulia vuole alla fine darsi a lui, Eusebio indietreggia alla sua vista ed esclama ancora piú appassionatamente:

"*Fiamme* sprizzano dai tuoi occhi / il soffio del tuo sospiro è *infuocato* / ogni tuo discorso è un *vulcano*, / ogni tuo capello un *colpo di fulmine* / ogni tua parola è *morte* /

ognuna delle tue carezze è un *inferno.* / Tale è l'orrore che provoca in me / la croce vista sul tuo petto, / questo segno miracoloso."

È la commozione dell'animo, che al posto dell'oggetto immediatamente intuito pone subito un'altra immagine, e mai si arresta nel cercare e trovare nuovi modi di esprimere la propria veemenza.

ββ) Un secondo *motivo* per l'uso della metafora è dato dal fatto che lo spirito, quando il suo movimento interno lo immerge nell'intuizione di oggetti affini, vuole al contempo liberarsi dalla loro esteriorità, in quanto cerca *se stesso* nell'esterno, lo spiritualizza e, configurando sé e la sua passione a bellezza, mostra ora di aver la forza di portare a rappresentazione anche questo suo elevarsi.

γγ) *In terzo luogo*, però, l'espressione metaforica può altrettanto essere prodotta dal piacere semplicemente sregolato della fantasia che, incapace di porre un oggetto nella sua forma peculiare ed un significato nella sua semplice mancanza d'immagini, aspira dappertutto ad un'intuizione concreta affine; oppure la metafora può essere prodotta dall'arguzia di un arbitrio soggettivo che, per sottrarsi alla banalità, si dà a piccanti eccitamenti, di cui non è soddisfatto prima di essere riuscito a scoprire tratti affini in quel che è apparentemente eterogeneo al massimo, e quindi a combinare tra di loro in modo sorprendente le cose piú remote.

Può qui essere notato che la preponderanza di espressione propria o di espressione metaforica serve meno a distinguere lo *stile prosaico* da quello *poetico*, che non lo stile *antico* da quello *moderno*. Non solo i filosofi greci, come Platone ed Aristotele, o i grandi storici ed oratori, come Tucidide e Demostene, ma anche i grandi poeti, come Omero o Sofocle, nel complesso si arrestano quasi sempre all'espressione propria, pur non mancando in loro

similitudini. Il loro rigore e la loro consistenza plastica non sopportano quella mescolanza che è contenuta nella metafora, e non permettono loro di scostarsi, in qualsivoglia maniera, dal loro elemento uniforme e dalla loro perfezione fatta di semplicità e conchiusa di getto, per andare qua e là in cerca dei cosiddetti fiori dell'espressione. La metafora è sempre un'interruzione del corso della rappresentazione ed una continua distrazione, perché suscita ed accosta immagini che non rientrano immediatamente nell'argomento e nel suo significato e quindi distolgono da essi e orientano verso ciò che è affine ed eterogeneo. Nella prosa gli antichi furono tenuti lontani dall'eccessivo uso delle metafore dalla infinita chiarezza e duttilità della loro lingua, nella poesia dal loro calmo e perfetto senso plastico.

Sono invece in particolare l'Oriente, specialmente la piú tarda poesia musulmana, da un lato, e la poesia moderna dall'altro, che si servono ed hanno anzi bisogno dell'espressione impropria. Shakespeare, p. es., è molto metaforico nel suo modo di esprimersi; anche gli spagnoli, che sono arrivati fino all'esagerazione del piú grande cattivo gusto, amano le espressioni fiorite che accumulano senza misura; lo stesso vale per Jean Paul; mentre Goethe, nella sua chiarezza e nel suo equilibrio di visione, ne usa meno. Schiller, però, è molto ricco di immagini e metafore, perfino nella prosa, il che si spiega in ragione del suo sforzo di esprimere per la rappresentazione profondi concetti senza spingersi fino all'espressione propriamente filosofica del pensiero. In tal caso l'unità speculativa in sé razionale vede e trova il suo riscontro nella vita corrente.

b) *L'immagine*

Fra metafora da un lato e similitudine dall'altro bisogna collocare l'*immagine*. Questa infatti ha tanta affinità con la prima, che propriamente è solo una metafora *sviluppata*, la quale perciò si riavvicina molto al paragone, pur con la differenza che nell'immagine come tale il significato non è messo in rilievo per se stesso né è opposto all'esteriorità concreta con esso esplicitamente paragonata. L'immagine ha luogo particolarmente quando due fenomeni o condizioni, che presi per sé sono relativamente *autonomi*, sono posti in unità, cosicché l'uno dà il significato che l'immagine dell'altro fa cogliere. La prima determinazione, quella fondamentale, costituisce qui dunque l'*essere per sé*, la *separazione* delle sfere diverse da cui son presi il significato e la sua immagine; e l'aspetto comune, le qualità, i rapporti ecc. non sono, come nel simbolo, l'universale e sostanziale indeterminato, ma l'esistenza concreta saldamente stabilita per l'uno come per l'altro lato.

α) Sotto questo riguardo l'immagine può avere come suo significato un'intera serie di condizioni, attività, prodotti, modi dell'esistenza ecc., che può rendere intuibili per mezzo di un'analoga serie tratta da una sfera autonoma seppure affine, senza che, nell'immagine stessa, si venga a parlare del significato come tale. Di tal genere è la poesia di Goethe: *Il canto di Maometto*. Qui vi è l'immagine di una sorgente la quale scaturita da una roccia, con freschezza giovanile precipita per le rupi nel profondo, sbuca nel piano con sorgenti e ruscelli gorgoglianti, riceve dei fiumi fratelli, dà nome a paesi, vede sorgere città ai suoi piedi, finché porta tutte queste magnificenze, i suoi fratelli, i suoi tesori, i suoi figli, fremendo di gioia, nel cuore di chi l'ha creata e la aspetta.

Che qui in questa vasta e splendente immagine di un fiume potente sia eccellentemente rappresentata la audace apparizione di Maometto, la rapida diffusione del suo insegnamento, l'intenzione di accogliere tutti i popoli nell'*unica* fede, solo il titolo lo indica. Di tal genere sono anche molte delle Xenie di Goethe e di Schiller, epigrammi in parte amari, in parte piacevoli, indirizzati al pubblico e agli autori. Eccone un esempio:

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Bohrten Röhren, gefall'nun auch das Feuerwerk uech!

Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur spielend, das Aug'zu erfreun. *

In effetti molti sono razzi incendiari che han dato noia — con infinito divertimento della miglior parte del pubblico che si rallegra quando gente di media e di infima levatura, che per lungo tempo è stata in alto e ha fatto la voce grossa, si ha la bocca tappata a dovere e una innaffiatura con acqua fredda.

β) Ma in questi ultimi esempi si mostra già un *secondo* lato che è da mettere in rilievo nei riguardi dell'immagine. Il contenuto infatti è qui un soggetto che agisce, produce oggetti, vive situazioni e viene tradotto in *immagine* non come *soggetto*, ma solo in rapporto a ciò che fa, compie, gli càpita. Esso stesso, come soggetto, viene invece introdotto senza alcuna immagine, e soltanto le sue azioni e i suoi rapporti propriamente detti acquistano la forma dell'espressione impropria. Anche qui, come nell'immagine in generale, non è l'*intero* significato che viene sepa-

* In silenzio abbiamo impastato salnitro, carbone e zolfo, / Abbiamo forato dei tubi, vi piacciano ora i fuochi di artificio! / Alcuni salgono come palle luminose altri prendono fuoco, / E noi ne lanciamo molti anche solo per giuoco, per rallegrare l'occhio.

rato dal suo rivestimento, ma solo il soggetto è messo per sé in rilievo, mentre il suo contenuto determinato acquista subito forma d'immagine, cosicché dunque il soggetto è rappresentato come se esso stesso producesse gli oggetti e le azioni in questa loro esistenza immaginata. Il metaforico viene attribuito al soggetto esplicitamente nominato. Spesso questa mescolanza di proprio e di improprio è stata riprovata, ma deboli sono i motivi di un simile rimprovero.

γ) Specialmente gli orientali mostrano grande ardire in questo genere d'immagini, riunendo e intrecciando l'una nell'altra, in un'immagine, esistenze del tutto *autonome*. Dice, p. es., una volta Hafiz: " Il corso del mondo è un acciaio insanguinato, le gocce che ne cadono sono corone. " E in un altro: " La spada del sole versa nell'aurora il sangue della notte su cui ha riportato vittoria. " Ed è detto pure: " Nessuno ha ancora lacerato come Hafiz il velo dalle guance del pensiero dacché sono stati arricciati i riccioli alle fidanzate della parola. " Il senso di questa immagine sembra essere questo: il pensiero è la fidanzata della parola (Klopstock, p. es., chiama la parola sorella gemella del pensiero), e dacché questa fidanzata è stata adornata con parole arricciate, nessuno è stato piú bravo di Hafiz nel fare apparire chiaro nella sua svelata bellezza il pensiero cosí ornato.

c) *La similitudine*

Da quest'ultimo tipo di immagini possiamo passare immediatamente alla *similitudine*. Infatti in essa, venendo nominato il soggetto dell'immagine, incomincia già la espressione autonoma e senza immagine del significato. Ma la differenza è questa, che nella similitudine tutto quello che l'immagine rappresenta esclusivamente in for-

ma d'immagine, può acquistare per sé un genere di espressione autonomo, anche nella sua astrazione come significato, il quale quindi si presenta accanto alla sua immagine e viene con questa paragonato. Metafora ed immagine rendono intuibili i significati *senza* esprimerli, cosicché solo la connessione in cui esse si trovano indica apertamente che cosa propriamente si vuole dire con loro. Nella similitudine, invece, entrambi i lati, immagine e significato, seppure con sviluppo maggiore o minore, o dell'una o dell'altro, sono perfettamente distinti; ognuno è posto per sé e solo in questa separazione sono riferiti l'una all'altro, sulla base delle somiglianze del loro contenuto.

Per questi riguardi, la similitudine può essere chiamata sia *ripetizione* semplicemente inutile, in quanto porta a manifestazione il medesimo contenuto in duplice, anzi in triplice o quadruplice forma, sia *superfluità* spesso noiosa, giacché il significato già c'è per sé e non ha bisogno, per essere inteso, di essere configurato in altro modo. Quindi, ancor piú che per l'immagine e la metafora, va chiesto per la comparazione come tale quale fine essenziale e quale interesse abbia l'uso di similitudini isolate o in gran copia. Infatti esse non sono da usare né per ragioni di pura vivacità, come si pensa di solito, né per amore di maggiore chiarezza. Al contrario le similitudini rendono anche troppo spesso una poesia insipida e pesante, ed una semplice immagine o una metafora può avere eguale chiarezza, senza che vi si debba ancora giustapporre il significato.

Lo scopo peculiare della similitudine va quindi da noi posto nel fatto che la fantasia soggettiva del poeta, per quanto abbia portato a coscienza, per sé, nella sua astratta universalità, il contenuto da esprimere e lo esprima ora in questa universalità, si trova egualmente spinta a cercare per esso una forma concreta, ed a rendere a sé intuibile

anche in una apparenza sensibile quel che è rappresentato secondo il suo significato. Per questo aspetto la similitudine, come l'immagine e la metafora, esprime l'ardire della fantasia che, quando ha dinanzi un oggetto qualsiasi, sia esso un singolo oggetto sensibile, una condizione determinata, oppure un significato universale, mostra di possedere, nell'occuparsene, la forza di connettere insieme cose che sono, secondo la connessione esterna, reciprocamente remote, e quindi di attirare nell'interesse per un solo contenuto le cose piú varie e di legare con il lavoro dello spirito tutto un mondo di multiformi apparenze alla materia data. Questo potere della fantasia, di inventare le forme e di legare cose eterogenee con relazioni e associazioni ingegnose, è quel che sta a fondamento anche della similitudine.

α) *In primo luogo* il piacere del paragonare può trovare un soddisfacimento semplicemente in se stesso, senza mostrare in questo lusso di immagini nient'altro che l'ardire della fantasia. Ciò costituisce, per cosí dire, la sregolatezza dell'immaginazione, che, specialmente presso gli orientali, nella quiete e nell'ozio meridionali, si gode la ricchezza e lo splendore delle proprie creazioni senza altro scopo ed invita l'ascoltatore a fare altrettanto; ma che spesso colpisce anche per la potenza meravigliosa con cui il poeta si dà alle piú varie rappresentazioni, mostrando nelle combinazioni un'acutezza di mente che è piú profonda di una semplice arguzia di spirito. Anche in Calderon vi sono molti paragoni di questo genere, soprattutto quando egli descrive il gran lusso di cortei e festività, la bellezza dei destrieri e dei cavalieri o quando parla di navi, che egli ogni volta chiama " uccello senza ali, pesce senza pinne. "

β) Ma, *in secondo luogo*, le comparazioni sono un *attardarsi* su di un medesimo oggetto, che quindi viene reso

centro sostanziale di una serie di altre rappresentazioni piú remote, con la cui indicazione o descrizione l'interesse maggiore per il contenuto paragonato diviene oggettivo.

Questo indugiare può avere vari motivi.

αα) Il *primo* di questi motivi è lo *sprofondare* dell'animo nel contenuto da cui è animato e che è cosí saldo nell'interno che l'animo non può sciogliersi da un duraturo interesse per esso. A tale proposito si fa di nuovo subito valere una differenza essenziale fra poesia orientale e poesia occidentale, alla quale abbiamo già accennato sopra a proposito del panteismo. L'orientale, nel suo internarsi, è meno preoccupato di sé, quindi è privo di spasimi e nostalgia; il suo desiderio rimane una gioia piú oggettiva per l'oggetto dei suoi paragoni, quindi piú teoretico. Egli guarda intorno a sé con animo libero, per vedere in tutto quello che lo circonda, che conosce ed ama, un'immagine di ciò che occupa i suoi sensi ed il suo spirito, di cui è pieno. La fantasia, libera da ogni concentrazione semplicemente soggettiva, immune da ogni morbosità, si accontenta della rappresentazione comparativa dell'oggetto stesso, specialmente se questo deve essere lodato, esaltato e trasfigurato nel paragone con ciò che vi è di piú splendente e di piú bello. L'Occidente invece è piú soggettivo e piú languido e bramoso nei suoi lamenti e dolori.

Questo indugiare è allora principalmente un interesse dei *sentimenti*, particolarmente dell'amore che si allieta dell'oggetto delle sue sofferenze e delle sue gioie, e, non potendo internamente liberarsi da questi sentimenti, non si stanca neppure di dipingersi sempre in modo nuovo il loro oggetto. Gli innamorati sono particolarmente ricchi di desideri, speranze e mutevoli idee; fra quest'ultime possono annoverarsi anche le similitudini alle quali l'amore ed il sentimento in generale arrivano tanto prima in quan-

to occupano e compenetrano tutta l'anima e sono per se stessi comparanti. Ciò che li riempie è, p. es., un *singolo* oggetto bello, la bocca, l'occhio, i capelli della persona amata. Ora lo spirito umano è attivo, senza pace, e particolarmente gioie e dolori non sono morti e quieti, ma si agitano senza posa: agitazione che però mette in relazione ogni altra cosa con l'unico sentimento che il cuore fa centro del suo mondo. In tal caso l'interesse della comparazione risiede nel sentimento stesso, a cui si è imposta l'esperienza che in natura vi siano altri oggetti egualmente belli, o causa di dolore, per cui esso ora attira con il paragone tutti questi oggetti nella cerchia del proprio contenuto e cosí lo amplia e lo universalizza.

Ma se l'oggetto della similitudine è interamente *isolato e sensibile* ed è posto in relazione con fenomeni analogamente sensibili, paragoni di questo genere, particolarmente se in gran numero, appartengono ad una riflessione ancora pochissimo profonda e ad un sentire poco evoluto. In tal modo la molteplicità che si aggira intorno ad argomenti esterni facilmente ci appare insipida e poco interessante, poiché non vi si trova nessun riferimento spirituale. P. es., leggiamo nel quarto capitolo del *Cantico dei Cantici*: "Vedi, amica mia, tu sei bella, vedi, tu sei bella, i tuoi *occhi* sono come occhi di colomba. La tua *chioma* è come gregge di capre cui è stata tagliata la lana sul monte Galaad. I tuoi *denti* sono come un gregge di tosate, quando salgono dal lavacro; tutte quante sono gemellipare, né vi è sterile alcuna tra esse. Come un filo di cremisi sono le tue *labbra*, e il tuo parlare è amabile. Qual mela di granato sono le tue *guance*, fra le due trecce. Una torre davidica è il tuo *collo*, costrutta con fortilizi; mille scudi le stanno appesi intorno, ogni armatura d'eroi. Le tue mammelle sono come due cerbiatti

gemelli, pascolanti fra le rose, finché il giorno non diviene freddo e le ombre si ritirino."

La stessa ingenuità si trova in molte delle poesie che vanno sotto il nome di Ossian, dove è p. es. detto: "Tu sei come neve nella landa; i tuoi capelli sono come una nebbia sul Cromla, quando si increspa sulla roccia e risplende al raggio del sole che tramonta; le tue braccia sono come due pilastri nel palazzo del potente Fingal."

Egualmente, solo in forma del tutto oratoria, cosí Ovidio fa parlare Polifemo (*Metamorfosi*, XIII, vv. 789-807): "O Galatea, piú bianca dei petali del niveo ligustro, piú fiorente dei prati, piú slanciata di un alto ontano, piú splendente del cristallo, piú lasciva d'un tenero capretto, piú levigata delle conchiglie polite dal continuo moto del mare, piú gradita del sole d'inverno e delle ombre d'estate, piú squisita dei pomi, piú maestosa dell'alto platano."* E cosí via per tutti i diciannove esametri, in modo oratoriamente bello. ma scarsamente interessante come descrizione di un sentimento esso stesso poco interessante.

Anche in Calderon si possono trovare molti esempi di paragoni di tal genere, sebbene questo indugiare sia piú adatto per il sentimento lirico come tale, mentre è di grande ostacolo allo svolgimento drammatico quando non è motivato dall'argomento stesso. Cosí, p. es., Don Giovanni, negli *Intrecci del caso*, descrive prolissamente la bellezza di una dama velata, che egli ha seguito, dicendo fra l'altro:

Pur rompendo di tanto in tanto
le nere barriere di quell'impenetrabile velo
una mano di chiarissimo splendore,

* [Trad. di G. Vitali.]

regina dei gigli e delle rose,
davanti a cui lo splendore della neve
rendeva omaggio da schiavo,
quale tinto africano.

Le cose vanno diversamente quando un animo piú profondamente commosso si esprime in immagini e similitudini in cui si palesano tratti del sentimento interni, spirituali, in quanto l'animo o, per cosí dire, si fa scena naturale esterna oppure fa di tale scena il riflesso di un contenuto spirituale. Anche a questo proposito si incontrano nelle poesie cosiddette di Ossian molte immagini e paragoni, sebbene l'ambito degli oggetti usati come similitudini sia povero e limitato per lo piú alla citazione di nuvole, nebbia, tempesta, alberi, fiume, fonte, sole, cardo, erba, ecc. Egli dice p. es.: "Piacevole è il presente, o Fingal! Esso è come il *sole* sul Cromla, quando il cacciatore ne ha rimpianto l'assenza per tutta una stagione, ed ora lo scorge fra le nuvole." In un altro luogo è detto: "Non udiva ora Ossian una voce? O è forse la voce dei giorni che non sono piú? Spesso il ricordo dei tempi passati scende nella mia anima come il *sole al tramonto.*" Racconta egualmente Ossian: "Piacevoli sono le parole del canto, diceva Cutulin, e amabili sono le storie dei tempi passati. Sono come la silenziosa rugiada del mattino sull'altura dei caprioli, quando il sole debolmente ne illumina la costa e lo stagno sta in fondo alla valle immobile e blu." Questo indugiare nei medesimi sentimenti e nelle loro similitudini è in queste poesie l'espressione di una vecchiaia che si è spossata e si accascia in lacrime e dolorosi ricordi. Il sentimento malinconico e tenero è in generale incline a ricorrere a paragoni. Quel che quest'anima vuole, quel che la interessa è lontano e passato; cosí, in genere, invece di farsi forza, è portata ad immergersi in altro. I molti paragoni corrispondono

quindi sia a questa disposizione soggettiva che alle rappresentazioni in gran parte tristi e alla ristretta cerchia in cui essa è costretta a tenersi.

A sua volta però anche la *passione*, nella misura in cui, nonostante la sua inquietudine, si concentra in un contenuto, può variamente agitarsi in immagini e paragoni, che sono solo pensieri diversi su un medesimo oggetto, per trovare nel circostante mondo esterno un riflesso del proprio interno. Tale è p. es., in *Giulietta e Romeo*, il monologo in cui Giulietta, volgendosi alla notte, cosí esclama:

Vieni, o notte, vieni, o Romeo; vieni tu, giorno nella notte:
qui disteso sulle ali della notte
piú bianco di fresca neve sopra un corvo.
Vieni, dolcissima notte, amorosa notte
dalle ciglia nere, dammi il mio Romeo,
e alla sua morte scioglilo in piccole stelle:
il volto del cielo sarà cosí splendente
che tutti avranno amore per la notte
dimenticando di adorare il sole ecc. *

ββ) Di contro a queste similitudini, quasi intieramente liriche, di un sentimento che sprofonda nel suo contenuto, si trovano quelle *epiche*, quali spesso si incontrano p. es., in Omero. Qui il poeta, indugiando con i paragoni in un oggetto determinato, da una parte ha l'interesse di tenerci lontani dalla curiosità, dall'aspettazione, dalla speranza e dal timore, per cosí dire, pratici che nutriamo relativamente all'esito degli avvenimenti ed in rapporto a singole situazioni e gesta degli eroi, ed ha l'interesse di allontanarci dalla connessione di causa ed effetto, per fissare la nostra attenzione su immagini che egli offre alla nostra conside-

* [Trad. di S. Quasimodo.]

razione teoretica come quiete e plastiche, quasi fossero opere di scultura. Questa quiete, questo distacco da ogni interesse semplicemente pratico per ciò che egli ci pone dinanzi, possono tanto piú prodursi, quanto piú è tratto da un altro campo tutto quello con cui l'oggetto viene paragonato. D'altra parte l'indugiare in immagini ha il senso piú vasto di sottolineare l'importanza di un oggetto determinato mediante questa, per cosí dire, doppia descrizione, evitando che esso scorra via fuggevolmente con il flusso del canto e degli avvenimenti. Cosí p. es. dice Omero (*Iliade*, libro XX, vv. 164-175) di Achille, che infiammato alla battaglia si lancia contro Enea: "Dall'altra parte il Pelide balzò avanti come un leone / assassino, che gli uomini ardono d'ammazzare, / tutta un'intera tribú; e quello prima avanza /sdegnoso; ma quando qualcuno dei giovani ardenti di lotta / lo tocca con l'asta, a fauci aperte si raggomitola, bava sui denti / gli viene e nel cuore geme l'animo forte; / fianchi e ventre di qua e di là con la coda / flagella, s'eccita alla battaglia; poi con occhi splendenti / si lancia diritto con furia, se uccida qualcuno / degli uomini o lui stesso perisca tra la folla dei primi: / cosí la furia e il nobile cuore spingevano Achille a muovere incontro al magnanimo Enea."* Egualmente dice Omero (*Iliade*, libro IV, vv. 130-131) di Pallade, quando ella ha deviato la freccia che Pindaro aveva scoccato contro Menelao: "Ella lo allontanò dal tuo corpo, tanto quanto una madre / allontana una mosca dal figlio, che in dolce sonno riposa."* E piú avanti, quando la freccia ha nondimeno ferito Menelao, egli aggiunge (vv. 141-146): "Come quando avorio tinge di porpora donna / meonia o caria, da esser guanciale ai cavalli; / e resta nella stanza, e lo vorrebbero molti /

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

cavalieri a portare, ma resta, splendore del re, / onor del cavallo e insieme gloria del guidatore; / cosí a te Menelao, ti tinsero di sangue le cosce" * ecc.

γ) Un *terzo* motivo per le similitudini, di fronte alla semplice sregolatezza della fantasia e al sentimento che si sprofonda o all'immaginazione che si indugia col paragone su oggetti importanti, è da mettere in rilievo soprattutto per quel che riguarda la poesia drammatica. Il dramma ha come suo contenuto lotte di passioni, attività, pathos, azioni, realizzazione di ciò che è voluto internamente. Esso non rappresenta ciò come l'epos, sotto forma di avvenimenti passati, ma ci porta ad intuizione gli individui stessi, facendo sí che essi esternino come loro propri i sentimenti, e compiano le loro azioni sotto i nostri occhi senza dunque che il poeta si interponga. Sotto questo riguardo sembrerebbe che la poesia drammatica richieda la massima naturalezza nell'esprimere le passioni, la cui intensità nel dolore, nel terrore, nella gioia non potrebbe dar luogo, per questa naturalezza, a similitudini. Far parlare con molte metafore, immagini e similitudini gli individui che agiscono nella piena dei sentimenti e nell'anelito all'azione, va considerato come cosa assolutamente innaturale, nel senso corrente del termine, e quindi come motivo di disturbo. Infatti noi veniamo allontanati con il paragone dalla situazione presente e dagli individui che in essa agiscono e sentono, per essere condotti in qualcosa di esterno e di estraneo, non immediatamente appartenente alla situazione stessa; ma particolarmente il tono del dialogo viene a soffrire un'interruzione ch'è di ostacolo e fastidiosa. Cosí anche in Germania, quando giovani spiriti hanno cercato di liberarsi dai ceppi del gusto francese per la retorica, gli spagnoli, gli italiani e i francesi

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

sono stati considerati come semplici artisti che ponevano in bocca ai personaggi drammatici la loro immaginazione *soggettiva*, la loro arguzia, le loro convenzionali decenze e la loro elegante eloquenza, quando avrebbero dovuto dominare solo la piú violenta passione e la sua espressione naturale. Perciò noi troviamo, conformemente a questo principio di naturalezza, in molti drammi di quell'epoca il grido del sentimento seguito da punti esclamativi e sospensivi in sostituzione di una dizione nobile, elevata, ricca di immagini e paragoni. Analogamente dei critici inglesi hanno molte volte rimproverato a Shakespeare i numerosi e pittoreschi paragoni che egli spesso mette in bocca ai personaggi nel momento della massima tensione del dolore, quando la violenza del sentimento sembrerebbe non concedere affatto spazio alla calma della riflessione, che è propria di ogni similitudine. Certamente in Shakespeare il ricorrere ad immagini e a paragoni è talvolta cosa pesante ed eccessiva, ma nell'insieme alle similitudini vanno concessi anche nel dramma un posto ed un'efficacia essenziali.

Se il sentimento indugia perché, sprofondato nel suo oggetto, non può liberarsene, le similitudini hanno lo scopo, nell'ambito *pratico* dell'agire, di mostrare che l'individuo non solo si è immerso immediatamente nella sua determinata situazione, passione e sentimento, ma anche che ne è al disopra come natura alta e nobile, e se ne può liberare. La passione limita e incatena l'anima in se stessa, la costringe in una ristretta concentrazione, facendola ammutolire, esprimere a monosillabi, oppure infuriare incoerentemente e all'eccesso. Ma la grandezza dell'animo, la forza dello spirito si eleva oltre tale limitatezza, librandosi, in bella e serena quiete, oltre il pathos determinato da cui è mossa. Questa liberazione dell'anima è quanto le similitudini esprimono dapprima in modo del tutto formale,

poiché solo la profonda forza e capacità di oggettivare anche il proprio dolore e la profonda sofferenza è in grado di paragonarsi con altro e quindi di contemplarsi teoricamente in oggetti estranei, oppure, con la piú terribile derisione di se stesse, di porsi di fronte anche il proprio annientamento come una esistenza esterna, pur rimanendo calme e salde in sé. Nell'epica, come abbiamo visto, era il poeta che si curava di partecipare all'ascoltatore la pace teoretica richiesta dall'arte, per mezzo di similitudini indugianti e descrittive; nel drammatico invece i personaggi *stessi* nel loro agire appaiono come i *poeti* e gli *artisti,* poiché fanno ad oggetto il loro interno, che essi hanno la forza di formare e configurare, palesandoci cosí la nobiltà del loro sentire e la potenza del loro animo. Infatti questo immergersi nell'alto e nell'esterno è qui la *liberazione* dell'interno dall'interesse semplicemente pratico o dall'immediatezza del sentimento verso libere forme teoretiche con cui quel paragonare per il paragonare, che trovammo nella prima fase, si restaura in modo piú approfondito, in quanto ora esso può comparire solo come vittoria sulla semplice preoccupazione e come uno sciogliersi dal potere della passione.

Nel corso di questa liberazione si possono ancora distinguere i seguenti punti principali, di cui Shakespeare offre gli esempi piú numerosi.

αα) Se noi abbiamo dinanzi un animo cui sovrasta una grande disgrazia, che lo turba fin nell'intimo, ed il dolore di questo destino inevitabile c'è realmente, una natura volgare sciorinerebbe e griderebbe immediatamente la sua paura, il suo dolore, la sua disperazione, e in tal modo si sfogherebbe. Uno spirito piú forte e nobile comprime i lamenti come tali, tiene prigioniero il dolore e si riserva con ciò la libertà di occuparsi anche, nella rappresentazione, con quel che è remoto, pur profondamente senten-

do la propria sofferenza, e, in quest'elemento remoto, di esprimere in immagini il proprio destino. L'uomo allora sta al di sopra del suo dolore con cui non è unito in tutto il suo io, ma ne è invece distinto, e può quindi indugiare in altro, che al suo sentimento si riferisce come un'oggettività ad esso affine. Cosí, p. es., nell'*Enrico IV* di Shakespeare, il vecchio Northumberland, dopo aver interrogato il messaggero. venuto ad annunziargli la morte di Percy, sulla sorte del figlio e del fratello, e non avendone avuta risposta, in preda al dolore piú acerbo cosí esclama:

Tu tremi, il pallore delle tue guance
mi dice il tuo messaggio meglio che la tua bocca:
un uomo come te, cosí stanco, senza respiro,
cosí opaco e smorto nello sguardo, cosí distrutto dal dolore
tirò nel fondo della notte la cortina di Priamo
per annunziargli che metà della sua Troia bruciava;
ma Priamo trovò il fuoco prima che egli la sua lingua,
ed io la morte del mio Percy prima che tu me l'annunci.

Ma specialmente Riccardo II, quando deve espiare la leggerezza giovanile dei suoi giorni felici, mostra un animo tale che, per quanto sia tutto chiuso nel dolore, conserva tuttavia la forza di presentarselo in sempre nuovi paragoni. Proprio ciò costituisce il lato commovente e infantile nella sofferenza di Riccardo, che egli si esprima oggettivamente con immagini sempre calzanti, pur conservando altrettanto profondamente il proprio dolore nel gioco di qûesta estrinsecazione. Quando, p. es., Enrico gli chiede la corona, egli risponde: " Ecco, cugino, prendi la corona. Qui da questo lato sia la mia mano, dall'altro la tua. Ora la corona d'oro è simile ad una profonda sorgente da cui due secchie attingono a turno acqua: l'una danza sempre vuota nell'aria, l'altra nel fondo, invisibile e pie-

na; quest'ultima secchia piena di lacrime sono io, che mi bevo il mio affanno mentre tu ti libri nell'aria."

ββ) L'altro lato consiste nel fatto che un carattere che è già *uno* con i propri interessi, con il suo dolore e il suo destino cerca con paragoni di liberarsi da questa unità immediata, palesando realmente tale liberazione col mostrarsi capace ancora di similitudini. Nell'*Enrico VIII*, p. es., la regina Caterina, abbandonata dal marito, esclama profondamente afflitta: "Io sono la piú infelice donna del mondo, naufragata in un reame dove non c'è per me né compassione, né amicizia, né speranza! Dove nessun parente piange per me! Dove quasi non mi è concessa una tomba! Simile al giglio, che era una volta signore fiorente del prato, piegherò la testa e morirò."

In modo ancora piú eccellente, nel *Giulio Cesare*, Bruto, nella sua ira, dice a Cassio, che egli ha invano cercato di spronare:

O Cassio, siete simile ad un agnello
che alberga collera come alberga fuoco il ciottolo,
che se molto percosso emette qualche rapida scintilla
ma subito dopo è già freddo.

Che Bruto possa trovar modo, a questo punto, di fare una similitudine, dimostra che egli ha già incominciato a ricacciare indietro l'ira ed a liberarsene.

Sono principalmente i caratteri criminali che Shakespeare eleva oltre la loro cattiva passione, dando loro grandezza di spirito nel crimine come nell'infelicità; e non li lascia, come fanno i francesi, nell'astrazione, cosí che essi suggeriscano solo a se stessi momento per momento di voler essere dei criminali, ma dà loro questa forza della fantasia con cui possono intuire se stessi come un'altra figura estranea. Macbeth, p. es., quando la sua ultima ora è suonata, pronuncia le famose parole: "Spe-

gniti, spegniti, breve luce! La vita non è che un'ombra che passa, la recita di un oscuro attore che si pavoneggia e si affanna durante la sua ora sulla scena e di cui poi nessuno si ricorda piú; è una favola narrata da un idiota, piena di rumore e di frastuono e priva di significato." Lo stesso dicasi, nell'*Enrico VIII*, per il cardinale Wolsey, che alla fine della carriera, caduto dalla sua altezza, esclama: "Addio, un lungo addio, a tutta la mia grandezza! Tale è il destino dell'uomo: oggi gli spuntano i teneri fiori della speranza; domani egli fiorisce ed è tutto coperto di roseo splendore; il terzo giorno arriva un gelo mortale, e quando egli, il dabben uomo, crede certo che la sua felicità giunga a maturazione, il gelo lo morde alle radici ed egli cade come cado io."

γγ) In questa oggettivazione, in questo esprimersi per mezzo di paragoni, vi è al contempo la calma e la padronanza del carattere in se stesso, con cui esso si placa nel suo dolore e nella sua rovina. Cosí dice Cleopatra a Carmiana, dopo avere già avvicinato al petto l'aspide mortale: "Silenzio, silenzio! Non vedi tu sul mio seno il bimbo che succhia dalla nutrice intorpidita! Dolce come balsamo, tenero come l'aria, soave come..." Il morso del serpente scioglie le membra cosí dolcemente, che la morte si inganna e si crede sonno. Questa immagine può essa stessa valere a darci quella della natura dolce e pacificante di questi paragoni.

C. Lo sparire della forma d'arte simbolica

Noi abbiamo in generale concepito la forma d'arte simbolica come tale che in essa significato ed espressione non poterono compenetrarsi fino ad una completa fusione

reciproca. Nel simbolismo incosciente, l'*inadeguatezza* di contenuto e forma, in tal modo esistente, era presente *in sé*, mentre nel sublime quest'inadeguatezza compariva invece *apertamente* come tale, inquantoché sia il significato assoluto, Dio, che la sua realtà esterna, il mondo, erano rappresentati esplicitamente in questo rapporto negativo. Ma a sua volta, in tutte queste forme, l'altro lato del simbolico, cioè l'*affinità* fra significato e forma esterna, in cui tale significato viene portato ad apparenza, era altrettanto dominante; *in modo esclusivo*, nel simbolico originario che non contrappone ancora il significato alla sua esistenza concreta; come rapporto *essenziale*, nel sublime che, pur di poter esprimere Dio, anche se in modo inadeguato, si serviva dei fenomeni naturali, degli eventi e delle azioni del popolo eletto; come relazione soggettiva e quindi *arbitraria*, nella forma d'arte del paragone. Ma questo arbitrio, pur esistendo in modo compiuto nella metafora, nell'immagine e nella similitudine, anche qui ancora, per cosí dire, si nasconde dietro l'affinità del significato con l'immagine per esso usata. Infatti tale arbitrio proprio sulla base della loro *somiglianza* intraprende il paragone di cui il lato principale è costituito non dall'*esteriorità*, ma proprio dalla *relazione*, prodotta da un'attività soggettiva, fra i sentimenti interni, le intuizioni, le rappresentazioni e le figurazioni a loro affini. Se tuttavia non il concetto della cosa stessa, ma solo l'arbitrio è quel che mette in rapporto il contenuto e la forma artistica, entrambi sono da porre l'un l'altra completamente esterni, cosicché il loro convenire è una giustapposizione senza effettiva relazione e un lato viene ad essere semplice ornamento dell'altro. Perciò noi passiamo qui a trattare in appendice quelle forme d'arte subordinate che sorgono da questa completa separazione dei momenti appartenenti

alla vera arte e che in questa assenza di rapporti dimostrano l'autodistruzione del simbolico.

In conformità allo stadio generale di questa fase, da un lato sta il significato per sé compiutamente sviluppato ma senza forma, a cui come forma d'arte non resta quindi che un ornamento arbitrario solo esteriore; dall'altro sta l'esteriorità come tale, che invece di essere mediata ad identità con il suo essenziale significato interno, può essere accolta e descritta solo nella sua autonomia nei riguardi di questo interno e quindi nella semplice esteriorità del suo apparire. Ciò costituisce la differenza astratta tra poesia *didascalica* e poesia *descrittiva,* differenza che solo la poesia può fissare, per lo meno nei riguardi del didascalico, perché solo essa è in grado di rappresentare i significati nella loro astratta universalità.

Ma, risiedendo il concetto dell'arte non nell'esteriorità reciproca ma nell'identificazione di significato e forma, cosí anche in questa fase vale non soltanto la completa esteriorità dei due lati, ma in eguale misura anche una loro relazione. Questa tuttavia, in seguito al fatto che si è *oltrepassato* il simbolico, non può essere piú di natura *simbolica* e compie quindi il tentativo di superare il carattere proprio al simbolico, cioè l'inadeguatezza e l'autonomia reciproca di forma e contenuto, che tutte le forme precedenti non sono state in grado di superare. Ma di fronte alla separazione presupposta dei lati da unire, questo tentativo deve rimanere qui un semplice dover essere, il soddisfacimento delle cui richieste è riservato ad una forma d'arte piú perfetta, quella classica. A queste ultime forme diamo ora ancora un rapido sguardo per raggiungere un punto di passaggio piú preciso.

Se un significato, pur formando in se stesso un tutto concreto e coerente, è concepito per sé come significato e configurato non come tale ma fornito solo esternamente di un ornamento artistico, ecco sorgere il poema didascalico. Esso non va annoverato tra le forme d'arte vere e proprie. Infatti vi troviamo da un lato il contenuto già completamente sviluppato per sé come significato, nella sua forma perciò prosaica, e dall'altro la forma artistica che può essere applicata ad esso solo in modo del tutto esteriore, perché già prima esso è compiutamente espresso per la coscienza in modo *prosaico*, e in questo aspetto prosaico, cioè nel suo significato generale, astratto, e solo in relazione a questo, deve essere espresso, per ammaestramento della considerazione intellettuale e della riflessione. Perciò in questo rapporto esteriore l'arte nel poema didascalico può riguardare solo gli aspetti esterni, p. es., il metro, il linguaggio elevato, episodi, immagini, similitudini inframezzate, l'aggiunta di sfoghi del sentimento, un procedere rapido, passaggi bruschi ecc., che non compenetrano il contenuto come tale, ma sono solo un accessorio per allietare con la loro relativa vivacità la serietà e l'aridità dell'insegnamento e rendere la vita piú attraente. Quel che già è in se stesso prosaico non deve qui essere configurato, ma solo rivestito poeticamente; cosí come il giardinaggio, p. es., è in gran parte un assestamento semplicemente esterno di una località già data dalla natura e non in se stessa bella; oppure come l'architettura rende piacevole, con ornamenti ed una decorazione esterna, un locale destinato a situazioni e occupazioni prosaiche.

In questo modo, p. es., la filosofia greca al suo inizio ha preso la forma del poema didascalico. Anche Esiodo può essere citato ad esempio, sebbene la concezione veramente

prosaica si palesi soprattutto quando l'intelletto si è impadronito dell'oggetto con le sue riflessioni, conseguenze, classificazioni ecc., e da questo punto di vista vuole ammaestrare piacevolmente e con eleganza. Lucrezio in rapporto alla filosofia naturalistica di Epicuro, Virgilio con i suoi suggerimenti di agricoltura, offrono esempi di tale concezione che, nonostante ogni abilità, non può portare ad una autentica libera forma d'arte. In Germania oggi la poesia didascalica non gode piú favore, ma in Francia Delille, che aveva già composto un poema *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages* ed un altro su *L'homme des champs*, ha in questo secolo ancora regalato al pubblico un altro poema didascalico in cui tratta uno dopo l'altro, come in un compendio di fisica, il magnetismo. l'elettricità ecc.

2. *La poesia descrittiva*

La *seconda* forma che qui incontriamo è quella opposta alla poesia didascalica. Il punto di partenza è preso non dal significato già compiuto per sé nella coscienza, ma dall'esterno come tale, dai paesaggi, edifici ecc., dalle stagioni dell'anno, dalle fasi del giorno e dalla loro forma esterna. Come nel poema didascalico il contenuto rimane per sua essenza in un'*universalità* senza forma, cosí qui, all'opposto, noi troviamo la *materia esterna per sé* nella sua singolarità ed apparenza esterna non compenetrata dai significati dello spirituale. Questa apparenza, dal canto suo, viene raffigurata, descritta, presentata come si trova nella coscienza comune. Un tale contenuto sensibile appartiene interamente solo ad *uno* dei lati della vera arte, a quello cioè dell'esistenza esterna che, nell'arte, ha solo diritto di presentarsi come realtà esterna

dello *spirito*, dell'individualità con le sue azioni ed eventi, sul terreno di un mondo circostante, ma non per sé come semplice esteriorità divisa dallo spirituale.

3. *L'antico epigramma*

Perciò la forma didascalica e quella descrittiva non possono mantenersi in questa unilateralità che eliminerebbe interamente l'arte; cosí noi vediamo che vengono di nuovo posti in rapporto la realtà esterna con quel che è internamente concepito come significato, l'universale astratto con la sua apparenza concreta.

a) Noi abbiamo a questo proposito già accennato al poema didascalico. Esso può raramente cavarsela senza la descrizione di situazioni esterne e di singoli fenomeni, e senza il racconto episodico di esempi mitologici o di altra natura, ecc. Ma da questo procedere parallelo dell'universale spirituale e del singolo esteriore viene soltanto posta, in sostituzione di un'unificazione perfettamente sviluppata, una relazione del tutto occasionale, che per di piú interessa non il contenuto totale e la sua forma d'arte nel suo insieme, ma solo singoli loro lati e tratti.

b) Questa relazione in gran parte si trova di piú nella poesia descrittiva, in quanto essa accompagna le sue descrizioni con sentimenti che possono essere suscitati dalla vista di un paesaggio, dal succedersi delle parti del giorno, dalle stagioni dell'anno, da una collina coperta d'alberi, da un lago, da un ruscello mormorante, da un cimitero, da un villaggio posto in luogo ameno, da una capanna quieta e tranquilla. Come nel poema didascalico, anche nella poesia descrittiva si incontrano perciò episodi che sono di ornamento e di vivificazione, e particolarmente

la descrizione di sentimenti commoventi, p. es., della dolce melanconia, o di piccoli incidenti tratti dalla cerchia della vita umana nelle sue sfere subordinate. Ma anche qui la connessione del sentimento spirituale e dell'esterna apparenza naturale può essere del tutto esteriore. Infatti il luogo naturale è presupposto per sé come esistente in modo autonomo e, se è vero che l'uomo vi accede e vi sente questa o quell'altra cosa, la forma esterna e la sensibilità interna rispetto ad un chiar di luna, alla vista di boschi e vallate rimangono l'un l'altra esterne. Io non sono allora affatto l'interprete, l'ispiratore della natura, ma mi limito, in questa occasione, a sentire un'armonia del tutto indeterminata fra il mio interno stimolato in questo o in quell'altro modo e l'oggettività che mi sta dinanzi. Specialmente per noi tedeschi questa è la forma maggiormente preferita; descrizioni naturali ed insieme tutto ciò che di bei sentimenti e sfoghi del cuore può venire in mente di fronte a queste scene della natura. Questa è una via maestra lungo cui ognuno può procedere. Perfino parecchie odi di Klopstock sono improntate a questo tono.

c) Se noi, *in terzo luogo*, ricerchiamo una relazione piú profonda dei due lati nella loro presupposta separazione, questa si trova nell'*epigramma* antico.

α) L'essenza originaria dell'epigramma è già indicata dal nome: esso è un'*in-scrizione*. Certo anche qui da un lato abbiamo ancora un oggetto, e dall'altro vien detto qualcosa intorno ad esso; ma negli epigrammi piú antichi, alcuni dei quali già Erodoto ci ha conservati, noi abbiamo non la descrizione di un oggetto accompagnata da sentimenti qualsiasi, ma la cosa stessa in doppio modo: prima l'esistenza esterna, poi il suo significato e la sua spiegazione concentrati come epigramma nei tratti piú acuti, piú acconci. Ma anche presso i greci l'epigramma ha poi

perduto questo carattere originario ed è sempre piú passato a fissare e ad inscrivere su singoli eventi, opere d'arte, individui ecc., fuggevoli pensieri spiritosi, arguti, aggraziati, commoventi che mettono in rilievo non tanto l'oggetto stesso, quanto intelligenti relazioni soggettive nei suoi riguardi.

β) Quanto meno l'oggetto, per cosí dire, entra in questo genere di rappresentazione, tanto meno questa è perfetta. A tale proposito si possono citare ancora rapidamente recenti forme d'arte. P. es., nelle novelle di Tieck si tratta spesso di specifiche opere d'arte o di certi artisti, di una determinata galleria di quadri o di una certa musica, ed a essi viene poi legato un piccolo romanzo. Ma questi quadri determinati, che il lettore non ha visto, queste musiche che egli non ha udito, non possono essere resi visibili o udibili dal poeta, per cui l'intera forma risulta manchevole per questo aspetto, quando verte proprio su tali oggetti. Egualmente, in romanzi di piú vasto respiro sono state prese a contenuto vero e proprio intere arti con le loro opere piú belle, come fa Heinse per la musica nel suo romanzo *Ildegarda di Hohenthal*. Ora, se l'intera opera d'arte non riesce a portare ad adeguata manifestazione il suo oggetto essenziale, essa conserva nel suo carattere fondamentale una forma inadeguata.

γ) La *richiesta* che nasce dall'accennata insufficienza è semplicemente questa, che l'apparenza esterna ed il suo significato, la cosa e la sua spiegazione spirituale, devono trovarsi tanto poco in una *separazione* cosí completa quale quella su indicata, quanto la loro *unione* deve rimanere una associazione simbolica o sublime o comparativa. Per questo la rappresentazione autentica va cercata solo dove la cosa dà la spiegazione del proprio contenuto spirituale mediante ed entro la sua apparenza esterna, svolgendosi lo spirituale perfettamente nella sua realtà, e non essendo

il corporeo e l'esterno altro che l'appropriata esplicazione dello spirituale e dell'interno stesso.

Per prendere in esame il perfetto *adempimento* di questo compito, dobbiamo separarci dalla forma d'arte *simbolica*, perché il carattere del simbolico consisteva proprio nel non potere unire che *imperfettamente* l'anima del significato con la sua forma corporea.

Sezione seconda
La forma d'arte classica

Introduzione
Il classico in generale

Il centro dell'arte è costituito dalla unione, in sé conchiusa a libera totalità, del contenuto con la forma ad esso senz'altro adeguata. Questa realtà esterna coincidente con il concetto del bello, a cui invano si è sforzata di giungere la forma d'arte simbolica, viene ad apparire solo con l'*arte classica*. Noi abbiamo già stabilito nella precedente trattazione dell'idea del bello e dell'arte la natura universale del classico; l'*ideale* offre il contenuto e la forma per l'arte classica che porta a realizzazione in questo adeguato genere di conformazione ciò che è la vera arte secondo il suo concetto.

A questo compimento appartenevano però tutti i momenti particolari il cui sviluppo abbiamo posto a contenuto della sezione precedente. Infatti la bellezza classica ha come suo interno il significato libero e *autonomo*, cioè non un significato di qualsiasi cosa bensí ciò che *significa* e quindi anche *spiega se stesso*. Esso è lo *spirituale* che in generale fa ad oggetto se stesso. In questo rendere oggetto *se stesso* lo spirituale ha poi la forma dell'esteriorità che, in quanto identica con il proprio interno, è perciò anche immediatamente il significato di se stessa e si mostra in quanto si sa. Certo anche nel simbolico siamo partiti dall'unità del significato con la sua apparenza sensibile prodotta dall'arte, ma questa unità era *solo immediata* e quindi inadeguata. Infatti il contenuto vero e proprio o restava il naturale stesso nella sua *sostanza* ed astratta *universalità*, per

cui l'*isolata* esistenza naturale, pure essendo considerata come l'esistenza reale di quella universalità, non era in grado di rappresentarla corrispondentemente; oppure quel che era solo interno e coglibile solo dallo spirito, quando diveniva contenuto, acquistava in quel che era a lui estraneo, nell'immediatamente singolo e sensibile, la sua apparenza perciò altrettanto inadeguata. In generale significato e forma stavano solo in un rapporto di semplice affinità ed allusione, e, pur potendo essere posti in connessione per alcuni aspetti, per altri restavano reciprocamente esterni. Questa unità immediata veniva quindi a spezzarsi, per la concezione indiana, l'interno e l'ideale astrattamente semplici, si ponevano da un lato, mentre dall'altro si poneva la molteplice realtà della natura e della finita esistenza umana; e la fantasia, nell'inquietudine della propria tensione, passava incessantemente dall'uno all'altro senza riuscire a portare l'ideale per sé ad una pura autonomia assoluta né a veramente riempirlo con la materia esistente e trasformata dell'apparenza e a rappresentarlo in questa unione pacificata. Il grottesco e lo sregolato nella mescolanza di elementi in conflitto tra di loro, sparivano, sí, a loro volta, ma per dar posto ad una enimmaticità egualmente insoddisfacente, che invece della soluzione offriva solo il tema da risolvere. Infatti, anche qui mancava ancora la libertà e autonomia del contenuto, la quale compare solo con il fatto che l'interno viene a coscienza come in se stesso totale e quindi prevaricante sull'esteriorità dapprima a lui diversa ed estranea. Questa autonomia in sé e per sé come il libero significato assoluto è l'autocoscienza che ha a proprio contenuto l'assoluto e a propria forma la soggettività spirituale. Di fronte a questa potenza che determina, pensa e vuole se stessa, tutto il resto è solo relativamente e momentaneamente autonomo. I fenomeni sensibili della natura, il sole, il cielo, le stelle, le piante,

gli animali, le pietre, i fiumi, i mari hanno solo un riferimento astratto a se stessi e sono attratti nel costante processo con altre esistenze, cosicché possono valere come autonomi solo per la rappresentazione finita. In essi il vero significato dell'assoluto non compare ancora. La natura è certamente in evidenza, ma solo nell'essere fuori di sé; il suo interno non è, come interno, per se stesso, ma è riversato nella varia molteplicità dell'apparenza e quindi privo di autonomia. Solo nello spirito, come relazione concreta, libera, infinita a se stesso, il vero significato assoluto compare veramente ed autonomamente nella sua esistenza.

Lungo la via verso questa liberazione del significato dal sensibile immediato e verso la sua autonomia, ci imbattiamo nella *sublimità* e santificazione della fantasia. In altri termini, quel che è assolutamente significante è dapprima l'uno assoluto, pensante, privo di ogni sensibilità, che si riferisce a se stesso come assoluto e in questo riferimento pone l'altro creato da lui, la natura e la finitezza in generale, come il negativo, quel che non ha in sé sostegno. Esso è l'universale in sé e per sé, rappresentato come la potenza oggettiva che domina l'esistenza intera, tanto se questo uno è portato a coscienza e a rappresentazione nella sua tendenza esplicitamente negativa nei riguardi del creato, quanto se è portato a coscienza e a rappresentazione nella sua positiva immanenza panteistica in questo. Ma la duplice insufficienza di questo modo di vedere nei riguardi dell'arte consiste, *in primo luogo*, nel fatto che questo uno e universale, costituente il significato fondamentale, non è ancora pervenuto in se stesso a determinazione e differenziazione piú precisa, e tanto meno alla individualità e personalità vera e propria in cui possa essere colto come spirito e posto dinanzi all'intuizione in una forma che sia appropriata e commi-

surata al contenuto spirituale secondo il suo concetto. L'idea concreta dello spirito richiede invece che egli si determini e si differenzi in se stesso e, facendosi oggettivo, acquisti in questo sdoppiamento un'apparenza esterna che, se pur corporea e presente, rimanga però comunque compenetrata da lui, cosicché essa, presa per sé, non esprime niente, ma lascia venir fuori come proprio interno solo lo spirito, di cui essa è estrinsecazione e realtà. Dal punto di vista del mondo oggettivo, a quella astrazione dell'assoluto in sé privo di differenze è legata, *in secondo luogo*, l'insufficienza, che ora anche l'apparenza reale, in quanto in sé priva di sostanza, diviene incapace di presentare l'assoluto in modo vero sotto una forma concreta.

Come opposto agli inni, ai cantici, ai trionfi dell'astratta maestà universale di Dio noi abbiamo da ricordare, in questo passaggio ad una forma d'arte superiore, il momento della negatività, della trasformazione, del dolore, del passare attraverso la vita e la morte, momento che trovammo egualmente in Oriente. Qui ciò che compariva era la *differenziazione* in se stessa, che non si riuniva però ad *unità* e autonomia della soggettività. Ma entrambi i lati, l'unità in sé autonoma e la differenziazione e realizzazione determinate in sé, offrono un'autonomia veramente libera solo nella loro concreta totalità mediata.

A questo riguardo possiamo citare brevemente accanto al sublime anche un'altra concezione che incominciò parimenti a svilupparsi in Oriente. Essa è, di fronte alla sostanzialità dell'*unico* Dio, la concezione della libertà, dell'autonomia, dell'indipendenza interna della singola persona in sé, nella misura in cui l'Oriente permette lo sviluppo di questa tendenza. Noi dobbiamo cercarla come concezione dominante presso gli *Arabi*, che nei loro deserti, nell'infinito mare delle loro pianure, sovrastati da un puro cielo, dipendono, di fronte a tale natura, solo dal

proprio coraggio e dal valore del proprio pugno, e dai loro mezzi di sostentamento, il cammello, il cavallo, la lancia e la spada. Qui, a differenza della mollezza e dell'indifferenza indiana e del panteismo della posteriore poesia musulmana, si palesa l'autonomia piú contegnosa del carattere personale, e anche agli oggetti viene lasciata la loro immediata realtà delimitata e stabilita. Si lega a questa incipiente autonomia dell'individualità una fedele amicizia, generosa ospitalità, sublime nobiltà d'animo, ma egualmente un infinito piacere per la vendetta ed un ricordo indistruggibile di odio che, con passione implacabile e insensibile crudeltà, cerca modo di appagarsi. Ma quel che avviene in questo ambito appare come umano e mantenuto in una cerchia umana. Sono atti di vendetta, rapporti d'amore, tratti di nobiltà di un animo pronto ad ogni sacrificio, dai quali è sparito il fantastico ed il prodigioso, cosicché tutto si compie in modo saldo e determinato secondo la connessione necessaria delle cose. Una affine concezione degli oggetti reali, che sono ricondotti alla loro salda misura e vengono ad intuizione nel loro vigore libero e non semplicemente strumentale, è stata da noi già trovata presso gli ebrei. Anche la ferma autonomia del carattere, il carattere selvaggio della vendetta e dell'odio, si trovano nella originaria nazionalità ebraica. Ma vi è questa differenza, che qui anche i piú vigorosi prodotti della natura sono descritti meno sulla base di loro stessi che in ragione della potenza divina, in relazione alla quale essi perdono la loro autonomia; e anche l'odio e la persecuzione sono rivolti non personalmente solo contro individui, ma al servizio di Dio come vendetta nazionale contro interi popoli. Cosí, p. es., i salmi dell'ultimo periodo e specialmente i profeti sanno solo desiderare ed implorare l'infelicità e la distruzione di altri po-

poli e non di rado trovano la loro maggior forza nel maledire.

In tutti questi stadi citati gli elementi della vera bellezza e della vera arte sono certamente presenti, ma alla rinfusa, dispersi e posti in una falsa relazione, invece che in vera identità. Perciò l'unità soltanto ideale ed astratta del divino non può portare ad una apparenza artistica assolutamente adeguata sotto forma di una reale individualità, mentre che la natura e l'individualità umana non si mostrano, nell'interno e nell'esterno, riempite dall'assoluto o comunque positivamente compenetrate da esso. Questa *esteriorità* del significato, divenuto contenuto essenziale, e dell'apparenza determinata in cui esso deve venire a rappresentazione, si presentò infine, *in terzo luogo*, nell'*attività artistica* del *paragone*. In questa i due lati sono divenuti completamente autonomi, e l'unità che li tiene insieme è solo l'invisibile soggettività paragonante. Ma perciò proprio quel che di manchevole vi è in queste esteriorità si rivelò in misura sempre piú forte, dimostrandosi come aspetto negativo per ogni genuina rappresentazione artistica e quindi come ciò che doveva essere superato. Se questo superamento si compie effettivamente, il significato non può essere piú l'ideale in sé *astratto*, ma è l'interno in sé ed attraverso sé determinato, il quale in questa sua concreta totalità possiede parimenti presso se stesso l'altro lato, cioè la forma di un'apparenza in sé conchiusa e determinata, per cui nell'esistenza estrêma, in quanto cosa sua, esprime e significa solo se stesso.

1. *L'autonomia del classico come compenetrazione dello spirituale con la sua forma naturale*

Questa totalità in sé libera che rimane eguale a se stessa in quel che le è altro, a cui essa procede a determinarsi, l'interno che nella sua oggettività si riferisce a se stesso, è il vero, libero ed autonomo in sé e per sé, che nella sua esistenza non rappresenta altro che se stesso. Ora, nel regno dell'arte questo contenuto non è nella sua forma infinita, non è il *pensiero* di se stesso come l'essenziale, l'assoluto che diviene a sé oggettivo e si fa per sé nella forma dell'universalità ideale, ma è ancora in un'esistenza immediata naturale e sensibile. Ma nella misura in cui è autonomo, il significato deve prendere nell'arte da se stesso la propria forma e avere in se stesso il principio della sua esteriorità. Per questo esso deve sí tornare al naturale, ma come dominio sull'esterno che, nella misura in cui è un lato della totalità dell'interno stesso, non esiste piú come oggettività semplicemente naturale, ma, privo di propria autonomia, indica solo l'espressione dello spirito. In questa compenetrazione anche l'esteriorità e la forma naturale trasformate dallo spirito acquistano immediatamente in se stesse il proprio significato e non si limitano piú ad accennare ad esso come a qualcosa di superato e distinto dall'apparenza corporea. Questa è l'identificazione adeguata allo spirito dello spirituale e del naturale. Essa non si arresta alla neutralizzazione dei due lati opposti, ma eleva lo spirituale alla totalità superiore di mantenersi nel suo altro, di porre idealmente il naturale e di esprimersi entro e attraverso il naturale. Su questo genere di unità si fonda il concetto della forma d'arte classica.

a) Quest'identità di significato e corporeità va ora cosí concepita: nessuna separazione dei due lati ha luogo entro la loro realizzata unione, per cui l'interno non ritorna

in sé dal corporeo e dalla realtà concreta, come *spiritualità soltanto interna*, nel qual caso potrebbe affiorare una differenza reciproca dei due lati. Ora, in quanto l'oggettivo ed esterno in cui lo spirito viene ad intuizione è secondo il suo concetto completamente *determinato* e al contempo *particolarizzato*, lo spirito libero, elaborato dall'arte a realtà a lui *conforme*, può essere nella sua forma naturale solo l'individualità spirituale che è nello stesso tempo *determinata* e in sé *autonoma*. Perciò l'*umano* costituisce il centro ed il contenuto della vera bellezza ed arte. Ma in quanto contenuto dell'arte, l'umano, come è stato già sviluppato nel concetto dell'ideale, è sottoposto alla determinazione essenziale di un'individualità concreta e dell'apparenza esterna ad essa adeguata, che nella sua oggettività è purificata dai difetti della finitezza.

b) A questo riguardo si constata subito che il genere di rappresentazione classico non può essere piú per sua *essenza* di natura *simbolica*, nel senso preciso del termine, quantunque sporadicamente alcuni ingredienti simbolici lo accompagnino. P. es., la mitologia greca, che rientra nell'ideale classico nella misura in cui l'arte se ne impossessa, colta nel suo centro, non è dotata di bellezza simbolica, ma è confermata nel carattere autentico dell'ideale artistico, sebbene, come vedremo, vi permangano alcuni residui di simbolismo. Ma se noi ci chiediamo quale sia la forma determinata che può entrare in questa unità con lo spirito senza divenire una mera allusione del proprio contenuto, dalla determinazione che nel classico forma e contenuto devono essere adeguati, sorge anche nei riguardi della *forma* la richiesta della totalità e dell'autonomia in sé. Infatti è proprio della libera autonomia dell'intiero, nella quale risiede la determinazione fondamentale del classico, che ognuno dei due lati, tanto il contenuto spirituale che la sua appa-

renza esterna, sia in sé la totalità costituente il concetto dell'intiero. Solo in tal modo infatti ogni lato è *in sé* identico con l'altro e la loro differenza quindi ridotta a semplice distinzione formale della medesima cosa, cosicché anche l'intiero appare ora come libero, in quanto i suoi lati si mostrano adeguati, manifestandosi esso in ognuno di loro ed essendo in entrambi uno. La mancanza di questo libero sdoppiamento di sé entro la medesima unità introduceva nel simbolico appunto l'assenza di libertà del contenuto e conseguentemente anche della forma. Lo spirito non era a se stesso chiaro e quindi la sua realtà esterna non si mostrava a lui propria, da lui e in lui in sé e per sé posta. A suo volta la forma doveva essere, sí, significativa, ma il significato era in essa solo parzialmente, solo per certi aspetti. In quanto ancora esteriore al proprio interno, l'esistenza esterna dava dapprima solo *se stessa* e non il significato da rappresentare, e perché mostrasse di alludere a qualcos'altro. si doveva esercitare su di essa violenza. E con questa deformazione essa né rimaneva se stessa, né diveniva l'altro, il significato, ma palesava solo un'associazione ed una mescolanza enimmatica di aspetti eterogenei oppure, come semplice ornamento strumentale o abbellimento esterno, si trovava dominata della mera glorificazione dell'unico significato assoluto di tutte le cose, finché alla fine non era costretta ad abbandonarsi all'arbitrio semplicemente soggettivo del paragone con un significato per essa remoto ed indifferente. Se questo rapporto non libero deve risolversi, la forma deve già avere in se stessa il suo significato, e proprio quello dello spirito. Questa forma è essenzialmente quella *umana*, poiché solo l'esteriorità dell'uomo è in grado di rivelare in modo sensibile lo spirituale. L'espressione umana del viso, degli occhi, dell'atteggiamento, dei gesti è certamente materiale e quindi non è ciò

che è lo spirito; ma entro questa corporeità l'esterno umano non soltanto è vivo e naturale come l'animale, ma è la corporeità che in sé riflette lo spirito. Attraverso l'occhio si guarda nell'animo dell'uomo, cosí come il suo carattere spirituale è espresso in generale da tutta la sua formazione. Se perciò la corporeità appartiene allo spirito come *una* esistenza, anche lo spirito è l'interno appartenente al corpo e non un'interiorità eterogenea alla forma esterna, cosicché la materialità non ha già in sé né allude ad un altro significato. Certo la forma umana porta in sé molti tratti del tipo animale generale, ma l'intera differenza fra corpo umano e corpo animale consiste solo nel fatto che quello umano si dimostra, per tutta la sua formazione, come la dimora e anzi piú precisamente come l'unica possibile esistenza naturale dello spirito. Perciò appunto lo spirito è immediatamente esistente per altri solo nel corpo. Tuttavia non è qui il luogo di mostrare la necessità di questa connessione e la corrispondenza specifica di animo e corpo; qui dobbiamo presupporre tale necessità. Certamente vi sono nella forma umana aspetti morti, brutti, vi è cioè quel che è determinato da influenza e dipendenza estranee; se le cose stanno cosí, è appunto compito dell'arte dissolvere la differenza fra quel che è semplicemente naturale e lo spirituale e trasformare la corporeità esteriore a figura bella, completamente sviluppata, animata e spiritualmente viva.

In questo genere di rappresentazione non vi è allora nei riguardi dell'esterno, piú nulla di simbolico; e parimenti è escluso ogni mero ricercare, costringere, deformare e sovvertire. Infatti lo spirito, quando si è colto come spirito, è ciò che è per sé compiuto e chiaro, ed egualmente la sua connessione con la forma a lui adeguata è per un lato qualcosa di in sé e per sé compiuto e dato, che non ha bisogno di essere realizzato da un'associazione pro-

dotta dalla fantasia in contrasto con l'esistente. Tanto meno la forma d'arte classica è una personificazione superficiale posta solo corporeamente, in quanto tutto lo spirito, nella misura in cui deve costituire il contenuto dell'opera d'arte, passa nella corporeità ed è in grado di identificarsi perfettamente con essa. Da questo punto di vista va considerata anche l'idea che l'arte abbia imitato la forma umana. Invero, secondo l'opinione corrente, questo cogliere ed imitare la figura umana appare una accidentalità; al che va obbiettato che l'arte giunta a maturità deve necessariamente raffigurare nella forma dell'apparenza umana esterna, poiché solo in essa lo spirito acquista l'esistenza sensibile e naturale a lui conforme.

Quel che vale per il corpo umano e la sua espressione, va detto anche dei sentimenti, degli impulsi, degli atti, degli eventi e delle azioni umane; anche la loro esteriorità è nel classico caratterizzata non solo come animata di vita naturale, ma anche come spirituale, e il lato dell'interno è portato in identità adeguata con l'esterno.

c) Ora, l'arte classica, cogliendo la libera spiritualità come individualità determinata ed intuendola immediatamente nella sua apparenza corporea, è stata spesso accusata di antropomorfismo. P. es., fra i greci, già Senofane criticò il modo di rappresentare gli dèi, dicendo che se i leoni fossero stati degli scultori avrebbero dato ai loro dèi figura di leone. Analogo è l'arguto motto francese: Dio ha creato l'uomo a sua immagine, ma l'uomo gli ha reso la pariglia ed ha creato Dio a sua immagine. In rapporto alla forma d'arte successiva, quella romantica, va notato a questo riguardo che il contenuto della bellezza artistica classica è, sí, ancora manchevole, come la stessa religione dell'arte; ma la manchevolezza dipende cosí poco dall'antropomorfico come tale, che si può invece affermare che se l'arte classica è abbastanza antropomorfica per l'arte,

lo è troppo poco per la religione superiore. Il Cristianesimo ha spinto molto piú in là l'antropomorfismo; infatti, secondo la dottrina cristiana, Dio non solo è un individuo di forma umana, ma è un singolo individuo reale, interamente dio e interamente uomo reale, sottoposto a tutte le condizioni dell'esistenza, e non semplicemente un ideale di bellezza e di arte configurato umanamente. Se dell'assoluto si ha solo la rappresentazione che esso è un'essenza astratta, in sé priva di differenza, in tal caso certo viene meno ogni genere di configurazione; ma perché Dio sia come spirito, gli occorre la sua apparenza come uomo, come soggetto singolo: non come un essere umano ideale, ma come un reale procedere fino alla completa esteriorità temporale dell'esistenza anche immediata e naturale. Infatti la concezione cristiana implica il movimento infinito di spingersi fino all'estremo dell'opposizione e di ritornare in sé all'unità assoluta solo come superamento di questa separazione. Il farsi uomo di Dio rientra in questo momento della separazione, passando egli, come reale soggettività singola, nella differenza verso l'unità e la sostanza in quanto tali, e provando in questa comune temporalità e spazialità il sentimento, la coscienza ed il dolore della disunione per giungere poi, con la dissoluzione di questa opposizione, all'infinita conciliazione. Questo punto di transizione, secondo la concezione cristiana, si trova nella natura stessa di Dio. In effetti Dio va concepito perciò come assoluta spiritualità libera in cui il momento del naturale e della singolarità immediata deve essere sí presente, ma egualmente superato. Nell'arte classica invece la sensibilità non è uccisa e morta, ma perciò neanche risorge alla spiritualità assoluta. L'arte classica e la sua bella religione non soddisfano quindi le profondità dello spirito; essa, per quanto sia in se stessa concreta, resta tuttavia per lui ancora astratta; infatti ha come suo elemento non il

movimento e la conciliazione acquisita dall'opposizione di quella infinita soggettività, ma solo l'armonia imperturbata della determinata individualità libera nella sua esistenza adeguata, questa pace nella sua realtà, questa felicità, questa soddisfazione e grandezza in sé, questa eterna serenità e beatitudine, che non perde il sicuro poggiare su di sé neppure nell'infelicità e nel dolore. L'arte classica non ha elaborato fino in fondo e conciliato l'opposizione che è fondata sull'assoluto. Per questo essa ignora però anche il lato che è in relazione con questa opposizione, l'irrigidimento del soggetto in sé come personalità astratta contro l'etico ed assoluto, il peccato ed il male, il ritrarsi dell'interiorità soggettiva in sé, la rottura, l'instabilità, in generale l'intera cerchia delle scissioni, che nel proprio ambito importano il brutto, il ripugnante, lo spiacevole sia sensibili che spirituali. L'arte classica non oltrepassa il puro terreno dell'ideale autentico.

2. *L'arte greca come esistenza reale dell'ideale classico*

Per quel che riguarda la realizzazione *storica* del classico, è appena necessario notare che noi dobbiamo cercarla presso i greci. La bellezza classica con la sua infinita estensione di contenuto, materia e forma è stato il dono conferito al popolo greco e noi dobbiamo onorare questo popolo per aver creata l'arte nella sua piú alta vitalità. I greci, secondo la loro realtà immediata, vivevano nel giusto mezzo fra la libertà soggettiva autocosciente e la sostanza etica. Essi non persistevano nell'unità orientale priva di libertà, che ha come conseguenza un dispotismo religioso e politico, in quanto il soggetto sparisce, privo di sé, nell'unica sostanza universale o in uno qualsiasi dei suoi lati particolari, non avendo egli come

persona alcun diritto e quindi alcun sostegno; ma neanche procedevano a quell'approfondimento soggettivo in cui il soggetto singolo si separa dall'intiero e dall'universale per essere per sé secondo la propria interiorità, e giunge a riunirsi con il sostanziale ed essenziale solo mediante un ritorno piú alto alla totalità interna di un mondo puramente spirituale. Nella vita etica greca invece, l'individuo era in sé autonomo e libero, pur senza distaccarsi dagli esistenti interessi universali dello Stato reale e dalla immanenza affermativa della libertà spirituale nel presente temporale. L'universale dell'eticità e la libertà astratta della persona all'interno ed all'esterno rimangono, conformemente al principio della vita greca, in imperturbata armonia e, nell'epoca in cui questo principio anche nell'esistenza reale si faceva valere in una purezza intatta, l'autonomia di ciò che è politico non si ergeva contro una moralità soggettiva da essa distinta; la sostanza della vita statale era immersa negli individui tanto quanto questi cercavano la propria libertà solo nei fini universali dell'intiero. Il bel sentimento, il senso e lo spirito di questa felice armonia pervadono tutte le produzioni in cui la libertà greca ha preso coscienza di sé e si è rappresentata la sua essenza. Perciò la sua visione del mondo è appunto il centro in cui la bellezza incomincia la sua vera vita ed inaugura il suo regno sereno. Essa è il centro di una libera vitalità, che non solo esiste immediatamente e naturalmente, ma prodotta dall'intuizione spirituale, è trasfigurata dall'arte; è il centro di un pieno sviluppo della riflessione ed al contempo di un'assenza di riflessione, che non isola l'individuo, ma neanche può ricondurre la sua negatività, il suo dolore, la sua infelicità, all'unità positiva ed alla conciliazione. È però un centro che, come la vita in generale, è parimenti solo un punto di passaggio, in cui esso tuttavia s'innalza fino alla cima della bel-

lezza ed è cosí spiritualmente concreto e ricco nella forma della sua individualità plastica, che in esso risuonano tutti gli accenti e vi è presente, seppure non piú come assoluto e incondizionato, ma come aspetto secondario e sfondo, anche ciò che rispetto al suo livello è passato. In tal senso il popolo greco anche negli dèi ha preso coscienza del suo spirito sensibilmente, con l'intuizione e la rappresentazione, e ad essi ha dato per mezzo dell'arte un'esistenza che è perfettamente conforme al vero contenuto. Grazie a questa corrispondenza, che si trova sia nel concetto dell'arte greca che in quello della mitologia, l'arte è stata in Grecia la piú alta espressione dell'assoluto, e la religione greca è la religione stessa dell'arte, mentre la successiva arte romantica, pur essendo arte, già rimanda tuttavia ad una forma di coscienza piú alta di quella che l'arte è in grado di dare.

3. *La posizione dell'artista produttore nella forma d'arte classica*

Se noi fin qui abbiamo da un lato stabilito come contenuto del classico la individualità in sé libera, e dall'altro abbiamo richiesto per la forma eguale libertà, questo implica già che la mescolanza totale di entrambi, per quanto possa manifestarsi come immediatezza, non può mai essere un'unità prima e quindi naturale, ma deve mostrarsi come una associazione *fatta*, portata ad effetto dallo spirito soggettivo. L'arte classica, in quanto il suo contenuto e la sua forma sono ciò che è libero, scaturisce solo dalla libertà dello spirito a se stesso chiaro. Perciò, *in terzo luogo*, anche l'artista acquista una posizione diversa da quella precedente. Infatti la sua produzione si mostra come il libero fare dell'uomo assennato, che *sa* quel che vuole,

cosí come *può* quel che vuole, e che dunque è in chiaro con se stesso rispetto al significato e contenuto sostanziale che vuole configurare per l'intuizione, cosí come non trova nell'esecuzione nessun ostacolo di natura tecnica.

Se noi guardiamo piú da vicino questa nuova posizione dell'artista, la sua libertà si palesa:

a) in rapporto al *contenuto*, per il fatto che non ha bisogno di cercarlo con l'inquieto fermento proprio al simbolico. L'arte simbolica è tutta presa dalla fatica di prodursi e di chiarirsi il proprio contenuto, che è esso stesso solo il primo, cioè da un lato l'essenza nella forma immediata della naturalità, dall'altro l'astrazione interna dell'universale, dell'uno, del mutamento, del cambiare, del divenire, del sorgere e dello sparire. Ma di primo acchito non si trova quel che va bene. Perciò le manifestazioni dell'arte simbolica, che dovrebbero essere esposizioni del contenuto, rimangono soltanto enimmi e problemi, testimoniando soltanto la tensione alla chiarezza e lo sforzo dello spirito, che continuamente inventa senza trovare pace e riposo. Di contro a questa ricerca torbida, per l'artista classico il contenuto deve essere già *compiutamente* esistente e dato, cosicché esso è in se stesso già determinato per la fantasia, rispetto all'essenziale, come certo, come fede, credenza popolare o come evento accaduto, tramandato da leggende e dalla tradizione. L'artista, nei riguardi di questa materia stabilita oggettivamente, assume ora questo rapporto piú libero, che egli non è coinvolto nel processo della procreazione e del parto, né si arresta alla ricerca dei significati autentici per l'arte; ma che gli sta invece dinanzi un contenuto che è in sé e per sé, che egli accoglie e liberamente da sé riproduce. Gli artisti greci trassero la loro materia dalla religione popolare, in cui quel che ai greci era venuto dall'Oriente aveva già incominciato a subire trasformazioni; Fidia prese il suo

Zeus da Omero, e neanche i tragici inventarono il contenuto fondamentale da essi rappresentato. Egualmente, anche gli artisti cristiani, Dante, Raffaello, hanno solo dato forma a ciò che già c'era nelle credenze e rappresentazioni religiose. Cosa analoga accade certo, per un aspetto, anche per l'arte del sublime, ma con la differenza che in tal caso il rapporto al contenuto come *unica* sostanza, non permette alla soggettività di avere i suoi diritti e le nega un'autonoma conchiusione. La forma d'arte comparativa procede invece dalla scelta dei significati e delle immagini adoperate, ma questa scelta viene abbandonata all'arbitrio meramente *soggettivo*, mancando a sua volta dell'individualità sostanziale che costituisce il concetto dell'arte classica e che deve quindi trovarsi anche nel soggetto creatore.

b) Quanto piú però per l'artista già c'è un contenuto libero che è in sé e per sé, nelle credenze popolari, nelle leggende ed in altre realtà, tanto piú egli si concentra nell'attività di dare forma all'*apparenza artistica* esterna adeguata a tale contenuto. Mentre a questo proposito l'arte simbolica si dibatte fra mille forme, senza poter cogliere quella comunque adeguata, e con un'immaginazione esuberante priva di misura e di determinazione brancola qua e là per poter adattare al significato ricercato la forma che rimane sempre estranea, l'artista classico anche qui è in sé conchiuso e delimitato. Infatti, insieme al contenuto è qui determinata dal contenuto stesso anche la libera forma ed essa è a questo in sé e per sé appropriata, di modo che l'artista appare solo eseguire quel che è già per sé compiuto rispetto al concetto. Quindi, se l'artista simbolico si sforza di imprimere la forma nel contenuto o viceversa, l'artista classico *configura* il significato a forma, per cosí dire liberando solo le apparenze esterne già esistenti dai loro inappropriati accessori. Ma in questa attività, pur

essendo escluso il suo puro arbitrio, egli non si limita a *riprodurre*, né si arresta ad un tipo fisso, ma parimenti *procede* a produrre in vista dell'intiero. L'arte che deve ancora cercare ed inventare il proprio vero contenuto trascura ancora il lato della forma; ma quando lo sviluppo della forma è divenuto l'interesse essenziale ed il compito peculiare, con il progresso della raffigurazione, inavvertitamente ed insensibilmente viene a perfezionarsi anche il contenuto, cosí come abbiamo fin qui visto procedere parallelamente nel loro perfezionamento forma e contenuto. Sotto questo rapporto l'artista classico lavora pure per un esistente mondo religioso la cui materia, le cui rappresentazioni mitologiche, egli sviluppa serenamente nel libero giuoco dell'arte.

c) Lo stesso si può dire del lato tecnico. Anch'esso deve essere già compiuto per l'artista classico, il materiale sensibile su cui lavora l'artista deve già essersi spogliato di ogni rozzezza e rigidità ed ubbidire immediatamente all'intenzione dell'artista, perché il contenuto, conformemente al concetto del classico, possa trasparire libero e senza impedimento anche attraverso questa corporeità esterna. Perciò è proprio dell'arte classica un alto grado di abilità tecnica, la quale ha resa ubbidiente e docile la materia sensibile. Una simile perfezione tecnica, se deve immediatamente eseguire tutto ciò che è desiderato dallo spirito e dalle sue concezioni, presuppone il completo sviluppo di tutto quel che vi è di artigianale nell'arte, sviluppo che si ha principalmente entro una religione ufficiale. La concezione religiosa, p. es. quella egiziana, si inventa allora determinate forme esterne, idoli, costruzioni colossali, il cui tipo rimane fisso e, nella tradizionale eguaglianza delle forme e delle figure, lascia ampio margine ad un processo di costante perfezionamento. Quest'abilità manuale, esercitantesi su ciò che è cattivo e grottesco, deve

già esistere prima che il genio della bellezza classica trasformi l'abilità meccanica in perfezione tecnica. Infatti, solo quando il meccanico non costituisce piú per sé alcuna difficoltà, l'arte può procedere liberamente allo sviluppo della forma, nel qual caso l'esecuzione reale è allora al contempo un perfezionamento in stretto rapporto con il progresso del contenuto e della forma.

4. *Suddivisione*

Per ciò che riguarda ora la *suddivisione* dell'arte classica, si è soliti chiamare classica in senso piú generale ogni opera d'arte perfetta, qualsiasi carattere anche simbolico o romantico essa inoltre possegga. Certo anche noi abbiamo usato tale termine per indicare una perfezione artistica, ma con la differenza che questa perfezione deve poggiare sulla completa compenetrazione della libera individualità interna con l'esistenza esterna nella quale e come la quale l'individualità appare. In tal modo noi distinguiamo dunque la forma classica e la sua perfezione in modo esplicito da quella simbolica e da quella romantica, la cui bellezza rispetto alla forma e al contenuto è interamente di altro genere. Egualmente, come non abbiamo a che fare con il classico nel senso meno preciso e comune del termine, cosí noi non abbiamo a che fare qui con i generi d'arte particolari in cui si manifesta l'ideale classico, p. es. la scultura, l'epica, generi determinati di poesia lirica e specifiche forme di tragedia e di commedia. Questi generi d'arte particolari, sebbene in essi si esprima l'arte classica, possono formare oggetto di esame solo nella terza parte, quando parleremo dello sviluppo delle singole arti e dei loro generi. Quel che qui noi dobbiamo esaminare è quindi il classico nel senso su stabilito del ter-

mine, per cui, come base della suddivisione, dobbiamo ricercare solo i gradi di sviluppo che provengono dal concetto stesso dell'ideale classico. I momenti essenziali di questo sviluppo sono i seguenti.

Il *primo* punto a cui dobbiamo rivolgere la nostra attenzione è il fatto che la forma d'arte classica non va concepita, al modo di quella simbolica, come la prima diretta fase, l'*inizio* dell'arte, ma al contrario come *risultato*. Noi perciò siamo giunti ad essa seguendo il corso dei modi di rappresentazione simbolica che ne costituiscono il presupposto. Il punto centrale intorno a cui si è aggirato tale corso è stata la concrezione del contenuto alla chiarezza dell'individualità in sé autocosciente, che non può usare come sua espressione né la semplice forma naturale, sia essa elementare o animale, né la personificazione e la figura umana mescolate in modo cattivo con quella, ma al contrario estrinseca se stessa solo entro la vitalità del corpo umano completamente animato dallo spirito. Ora, l'essenza della libertà consistendo nel fatto di essere ad opera propria ciò che essa è, quel che prima appariva sotto l'aspetto di semplici presupposti e condizioni della genesi al di fuori dell'ambito classico, deve allora rientrare nella sfera di esso ambito, al fine di far realmente comparire, con il superamento di ciò che è inappropriato e negativo per l'ideale, il vero contenuto e l'autentica forma. Questo processo di formazione, con cui la bellezza classica vera e propria si crea da se stessa, rispetto al contenuto come alla forma, è quindi il punto da cui dobbiamo partire e che tratteremo nel *primo capitolo*.

Nel *secondo capitolo*, seguendo questo sviluppo, perveniamo invece al vero ideale della forma d'arte classica. Qui il centro è costituito dal bello nuovo mondo artistico degli dèi greci, di cui noi seguiremo lo sviluppo e la conclusione sia per il lato dell'individualità spirituale che

per quello della forma corporea immediatamente unitavi.

In terzo luogo, però, il concetto dell'arte classica implica, oltre al divenire della sua bellezza ad opera di se stessa, anche la sua dissoluzione, che ci introdurrà in un ambito ulteriore, quello della forma d'arte romantica. Gli dèi e gli individui umani della bellezza classica, cosí come sorgono, anche spariscono per la coscienza artistica, che si volge sia verso il lato naturale abbandonato, entro cui purtuttavia l'arte greca si era sviluppata a bellezza perfetta, sia ad una realtà dedivinizzata, cattiva, banale, per porre in luce il lato falso e negativo di essa. In questa dissoluzione, la cui attività artistica dobbiamo prendere ad oggetto del *terzo capitolo*, vengono a separarsi i momenti che costituivano, nella loro armonia fusa nell'immediatezza del bello, la vera classicità. L'interno se ne sta per sé da un lato, e l'esistenza esterna, separata, dall'altro, mentre la soggettività ritornata in sé, non sapendo piú trovare nelle forme fin qui date la propria realtà adeguata, deve riempirsi del contenuto di un nuovo mondo spirituale di assoluta libertà ed infinità, ed andare in cerca di nuove forme di espressione per questo contenuto piú profondo.

Il processo di formazione della forma d'arte classica

Il concetto di libero spirito implica immediatamente il momento dell'andare in sé, del venire a sé, dell'essere per sé stesso e dell'esserci, benché questo internarsi nel regno dell'interiorità, come già abbiamo accennato, non occorre che proceda né a portare all'autonomia negativa il soggetto in sé di fronte a tutto ciò che è sostanziale nello spirito e sussistente nella natura, né che proceda a quella conciliazione assoluta che costituisce la libertà della soggettività veramente infinita. Ma il superamento della semplice naturalità come altro dallo spirito è in generale legato con la libertà dello spirito, in qualsiasi forma questa si presenti. Lo spirito deve dapprima ritornare in sé dalla natura, elevarsi oltre di essa, superarla, prima di essere in grado di muoversi in essa senza impedimento, come in un elemento privo di resistenza, e di trasformarla ad esistenza positiva della propria libertà. Ma se ora chiediamo quale sia l'oggetto piú determinato, con il cui superamento nell'arte classica lo spirito acquista la sua autonomia, questo oggetto non è la natura come tale, ma è una natura già percorsa da significati spirituali, cioè la forma d'arte simbolica, che si è servita, per esprimere l'assoluto, delle forme naturali immediate, poiché la coscienza artistica o ha visto gli dèi presenti negli animali ecc., o si è sforzata invano, in modo falso, alla vera unità dello spirituale con il naturale. Questa falsa unione è ciò il cui superamento e la cui trasformazione permette all'ideale di prodursi per la prima

volta come ideale, e di sviluppare nel proprio seno, come un momento a lui stesso appropriato, quel che va oltrepassato. Ciò permette di rispondere per incidenza alla domanda se i greci abbiano tratto o meno la loro religione da popoli stranieri. Abbiamo già visto che al concetto del classico sono necessari, come presupposti, alcuni stadi subordinati. Questi, nella misura in cui appaiono realmente e si dispiegano nel tempo, sono, di fronte alla forma superiore che si sforza di venir fuori, un qualcosa di esistente da cui parte la nuova arte in via di sviluppo, anche se questo non può essere dimostrato per la mitologia greca completamente con testimonianze storiche. Il rapporto però dello spirito greco con questi presupposti è essenzialmente un rapporto basato sul formare ed in primo luogo sul trasformare negativo. Se non fosse cosí, le rappresentazioni e le forme avrebbero dovuto rimanere le stesse. Erodoto, nel passo su citato, dice sí di Omero e di Esiodo che furono essi a fare ai greci gli dèi, ma tuttavia dice anche esplicitamente, a proposito dei singoli dèi, che l'uno o l'altro erano egiziani ecc. Il fare poetico non esclude quindi un ricevere da altri, ma indica solo una trosformazione essenziale. Infatti i greci possedevano rappresentazioni mitologiche molto prima del tempo in cui Erodoto colloca questi due primi poeti.

Se noi poi vogliamo vedere con piú precisione quali siano i lati di questa trasformazione necessaria di ciò che, pur essendo conforme all'ideale, non gli è ancora appropriato, noi troviamo che come contenuto della mitologia sono essi stessi rappresentati in modo ingenuo. L'atto principale degli dèi greci è di crearsi e costituirsi partendo dal passato che coincide con la genesi e lo sviluppo della propria stirpe. Rientra in ciò, dovendo gli dèi come individui spirituali esistere in forma corporea, da un lato che lo spirito, invece di darsi l'intuizione della sua essenza in quel

che è puramente vivo ed animale, consideri piuttosto il vivente come un'indegnità, come sua infelicità e sua morte, e dall'altro che esso trionfi dell'aspetto elementare della natura e trionfi pure della sua confusa rappresentazione in esso. Ma per l'ideale degli dèi classici è parimenti necessario non solo contrapporsi, come fa lo spirito individuale nella sua astratta e finita conchiusione, alla natura e alle sue forze elementari, ma anche avere in se stesso, secondo il suo concetto, gli elementi della vita naturale universale come un momento che costituisce la vita dello spirito. Come gli dèi sono in sé essenzialmente *universali* ed in questa universalità sono individui comunque determinati, cosí anche il lato della loro corporeità deve avere in sé il naturale al contempo come essenziale estesa potenza naturale ed attività intrecciata con lo spirituale.

A questo riguardo possiamo articolare il processo di formazione dell'arte classica nel modo seguente.

Il *primo punto fondamentale* riguarda la degradazione dell'animalità ed il suo allontanamento dalla bellezza pura, libera.

Il *secondo* e piú importante lato si riferisce alle potenze naturali elementari, presentate in un primo tempo esse stesse ancora come dèi, per cui solo vincendole l'autentica stirpe divina può pervenire a dominio incontrastato; ci si riferisce cosí alla lotta e alla guerra fra gli antichi ed i nuovi dèi.

In terzo luogo, dopo che lo spirito ha acquistato il suo libero diritto, la suddetta tendenza negativa diviene a sua volta affermativa, la natura elementare costituisce un lato positivo degli dèi, compenetrato dalla spiritualità individuale, e gli dèi si circondano ormai anche dell'elemento animale, se pur solo come attributo e segno esterno.

Secondo questi punti di vista vogliamo ora brevemente mettere in rilievo i tratti piú determinati che entrano qui in considerazione.

1. *La degradazione dell'animalità*

Presso gli indiani e gli egiziani, presso gli asiatici in generale, noi vediamo che gli animali, o almeno determinate specie, sono stati santificati e venerati perché in essi il divino stesso doveva venire ad intuizione e presenza. La forma animale costituisce perciò un ingrediente fondamentale delle loro raffigurazioni artistiche, sebbene spesso sia usata solo come simbolo e associata con forme umane, prima che l'umano, e solo esso, penetri nella coscienza come il solo vero. Soltanto con l'autocoscienza dello spirituale svanisce il rispetto dinanzi all'oscura ed ottusa interiorità della vita animale. Già presso gli antichi ebrei accadeva questo, perché essi, come è stato osservato sopra, non vedevano nell'intera natura né il simbolo, né la presenza di Dio e attribuivano agli oggetti esterni solo quella forza e vitalità che effettivamente c'è in essi. Tuttavia anche in loro si trova accidentalmente per lo meno un residuo di venerazione della vitalità come tale; e p. es., Mosè vietò di gustare il sangue degli animali, perché nel sangue risiede la vita. Ma l'uomo deve propriamente poter mangiare quel che gli fa bene. Il passo successivo ora, a cui noi dobbiamo richiamarci nel passaggio all'arte classica, consiste nel degradare l'alta dignità e posizione dell'animalità, facendo di questa stessa degradazione il contenuto di rappresentazioni religiose e produzioni artistiche. Rientra qui una molteplicità di oggetti da cui sceglierò come esempi solo quelli che seguono.

Quando presso i greci alcuni animali appaiono preferiti rispetto ad altri, come p. es. il serpente, che nei sacrifici di Omero viene ancora descritto come un genio particolarmente preferito (*Iliade*, II, 308; XII, 208), e ad un dio si sacrifica a preferenza questa specie di animale, ad un altro un'altra e cosí via; quando poi si osserva la lepre che attraversa la strada, e se gli uccelli volano a destra o a sinistra, e si ricercano interpretazioni profetiche nelle viscere, in tal caso vi è ancora una certa venerazione del mondo animale, poiché gli dèi si palesano cosí, e parlano agli uomini attraverso " omina "; ma essenzialmente queste sono rivelazioni del tutto isolate, qualcosa di superstizioso certo, ma indicazioni solo momentanee del divino. Importante è invece il sacrificio degli animali e il cibarsi delle loro carni. All'opposto presso gli indiani gli animali sacri vengono salvaguardati, accuditi, e presso gli egiziani anche dopo la morte vengono sottratti alla distruzione. Presso i greci il sacrificare era un atto sacro. Nel sacrificio l'uomo mostra che egli intende rinunziare all'oggetto consacrato ai suoi dèi e se ne nega l'uso. Presso i greci viene ora a mostrarsi un tratto peculiare, secondo cui per loro " sacrificare " significava al contempo apparecchiare un banchetto (*Odissea*, XIV, 414; XXIV, 215), poiché essi destinavano agli dèi solo una parte degli animali e proprio quella immangiabile, mentre riservavano per sé e consumavano in banchetti la carne. Da qui nacque in Grecia addirittura un mito. Gli antichi greci sacrificavano agli dèi con la massima solennità e lasciavano consumare alle fiamme tutto l'animale. Tuttavia i piú poveri non erano in grado di reggere a tanta prodigalità, ed allora Prometeo cercò di ottenere da Giove che essi fossero obbligati a sacrificare solo una parte e a poter volgere a proprio

uso l'altra. Egli abbatté due buoi, ne bruciò il fegato, ma inviluppò tutte le ossa in una delle due pelli, la carne nell'altra, e lasciò a Giove la scelta. Giove, ingannato, scelse le ossa perché erano piú voluminose, e cosí la carne rimase agli uomini. Perciò, dopo aver mangiato la carne degli animali sacrificati, il resto, che appartiene agli dèi, veniva bruciato nello stesso fuoco. Ma Zeus riprese agli uomini il fuoco, perché senza di questo a loro la carne non serviva a nulla. La cosa gli giovò poco, perché Prometeo rubò il fuoco e con gioia, come dice la leggenda, volò piú che corse, e perciò gli uomini che portano una buona notizia ancora oggi corrono velocemente. In questo modo i greci hanno rivolto la loro attenzione ad ogni progresso della civiltà umana e lo hanno conservato e configurato in miti per la coscienza.

b) *Le cacce*

Come esempio affine di una degradazione già piú ampia dell'animalità si può addurre il ricordo di celebri *cacce*, quali sono state attribuite ad eroi e conservate in solenni testimonianze di riconoscenza. L'uccisione di animali che apparivano come nemici pericolosi, p. es. lo strangolamento del leone di Nemea ad opera di Ercole, l'uccisione dell'idra di Lerna, la caccia al cinghiale caledonio, valevano qui come qualcosa di alto con cui gli eroi si conquistavano il rango di dèi, mentre gli indiani punivano con la morte come delitto l'uccisione di determinati animali. Certo in fatti del genere hanno il loro ruolo o sono a fondamento altri simboli, e p. es. per Ercole si tratta del simbolo del sole e del suo corso, cosicché queste azioni eroiche offrono anche un lato essenziale per interpretazioni simboliche. Tuttavia questi miti sono al contempo presi nel significato esplicito di cacce benefiche e

come tali erano presenti alla coscienza dei greci. Sotto lo stesso rapporto ci si può qui di nuovo richiamare ad alcune favole di Esopo, particolarmente a quella prima citata dello scarabeo. Lo scarabeo, questo simbolo dell'antico Egitto, nei cui escrementi a forma di palla gli egiziani o gli interpreti delle rappresentazioni religiose vedevano il globo terrestre, si incontra, in Esopo, ancora presso Giove, ma con questa importante motivazione, che l'aquila non rispetta la protezione da lui accordata alla lepre; Aristofane lo ha invece del tutto ridotto a ridicolaggine.

c) *Le metamorfosi*

In terzo luogo, la degradazione dell'animalità si mostra espressa in maniera diretta nelle storie delle molte metamorfosi, che Ovidio ci ha descritto in dettaglio con grazia, spirito, fini tratti del sentimento, ma anche con prolissità, componendole, senza un grande spirito interno dominante, come semplici passatempi mitologici ed avvenimenti esteriori, senza riconoscervi un senso piú profondo. Ma quest'ultimo non manca loro, e qui vogliamo farne cenno ancora una volta. In gran parte i singoli racconti sono di argomento barocco e barbarico, non per la corruzione della civiltà ma, come nei *Nibelunghi*, per la corruzione di una natura ancora rozza. Queste metamorfosi fino al tredicesimo libro sono per contenuto anteriori alle storie omeriche e sono mescolate ad elementi di cosmogonia e ad elementi stranieri tratti dal simbolismo fenicio, frigio ed egiziano, e, pur se trattate umanamente, il fondo è rimasto rozzo, mentre le metamorfosi che narrano vicende successive alla guerra troiana, sebbene anche il loro argomento sia tratto da epoche favolose, mal si accordano con le gesta di un Aiace e di un Enea.

α) In generale si possono considerare le metamorfosi come il contrario della concezione e del culto egiziano degli animali, poiché esse, guardate dal lato etico dello spirito, contengono essenzialmente la tendenza negativa nei riguardi della natura, di fare dell'animalità e di altre forme inorganiche una forma della degradazione dell'umano. In tal modo dunque, se per gli egiziani gli dèi della natura elementare sono elevati ad animali e vivificati, qui al contrario, come prima abbiamo notato, le formazioni naturali si presentano come punizioni di una colpa piú o meno grave o di un crimine mostruoso, come esistenza di ciò che non è divino, di ciò che è infelice, e come forma dolorosa in cui l'umano non può piú conservarsi. Perciò esse non vanno neanche interpretate come metempsicosi nel senso egiziano, poiché questa è una trasmigrazione senza colpa, e che l'uomo divenga bestia è considerato al contrario un'elevazione.

Ma in generale non si tratta di un ciclo chiuso di miti, per quanto diversi possano essere gli oggetti naturali in cui è relegato lo spirituale. Pochi esempi basteranno a tale proposito.

Presso gli egiziani il lupo svolge un grande ruolo; p. es. Osiride appare dare molta assistenza ed aiuto a suo figlio Horus nella sua lotta contro Tifone e sta accanto ad Horus in una serie di monete egiziane. In generale l'associazione del lupo con il dio solare è antichissima. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, invece, la trasformazione di Licaone in lupo è presentata come una punizione per la sua empietà verso gli dèi. Dopo la vittoria sui Giganti e dopo che i loro corpi furono precipitati (*Metamorfosi*, I, vv. 150-243), la Terra, riscaldata dal sangue versato dai suoi figli, ha animato il sangue ancora caldo e, perché non restasse nessuna traccia della stirpe selvaggia, ha creato una razza di uomini. Ma anche questa discendenza disprezzò gli dèi,

fu prepotente e bramosa di selvagge uccisioni. Allora Giove convocò gli dèi per distruggere questa stirpe mortale. Egli comunicò quali insidie aveva escogitato Licaone contro di lui, il possessore della folgare e reggitore degli dèi. Infatti, avendo l'indegnità dei tempi colpito il suo orecchio, egli era sceso dall'Olimpo e si era recato in Arcadia. "Io diedi segno," racconta egli, "che un dio si era avvicinato ed il popolo incominciò a pregare. Ma Licaone dapprima si burlò delle pie preghiere e poi esclamò: 'Voglio vedere se questo è veramente un dio o un mortale, ed il vero non sarà dubbio.' Egli si accinse," continua Giove, "a uccidermi in un pesante sogno notturno; questo è il suo modo preferito di cercare la verità. Ma non contento di ciò, tagliò con la spada la gola di un ostaggio di stirpe molossa, e le membra ancora vive a metà le fece in parte lessare, in parte le arrostí al fuoco, e l'une e l'altre le presentò a me come cibo. Io con fiamme vendicatrici ridussi in cenere la sua casa, e quello impaurito fuggí e, avendo raggiunto la campagna silenziosa, si diede ad urlare, invano cercando di parlare. Travolto dalla rabbia, egli si volse contro il bestiame in cerca della morte a lui familiare, ed ancora una volta gioisce del sangue; le vesti si trasformano in peli, le braccia in zampe; egli diviene lupo, ma conserva le caratteristiche dell'antica forma."

Di eguale terribile crudeltà è la storia di Progne che fu trasformata in rondine. Quando Progne pregò il marito Tereo (*Metamorfosi*, VI, vv. 440-676) di lasciarla partire, se ella aveva favore presso di lui, per andare a vedere la sorella, oppure che la sorella venisse da lei, Tereo si affrettò a far scendere in mare le navi e velocemente col remo e con la vela raggiunse le spiagge del Pireo. Ma appena egli vide Filomela, si accese di colpevole amore per lei. Nel prendere commiato, Pandione, il padre, gli fece pro-

mettere che l'avrebbe protetta con amore paterno e che gli avrebbe rinviato non appena fosse possibile la dolce consolazione della sua vecchiaia. Ma non appena il viaggio è terminato il barbaro rinchiude lei, che trema, che impallidisce, che teme di tutto e che in lacrime già chiede dove sia la sorella, e, sposo della sorella, fa di lei con la violenza una concubina. Filomela piena di ira lo minaccia di svelare ogni cosa, sfidando la vergogna, e allora Tereo trae la spada, afferra la ragazza, la lega e le taglia la lingua, poi perfidamente ne annunzia la morte alla sorella. Progne in lacrime si strappa dalle spalle le vesti lussuose ed indossa quelle di lutto, erige una tomba vuota e piange la sorte della sorella, che per ben altre ragioni era da compiangere. Ma che fa Filomela? Rinchiusa, privata della parola, della voce, ricorre all'astuzia. Su un tessuto bianco traccia con purperei fili la notizia del crimine ed invia segretamente il panno a Progne. Questa legge il messaggio miserevole della sorella, non dice nulla, non piange, ma non vive che per la vendetta. Era il tempo della festa di Bacco; spinta dalle furie del dolore, ella penetra fin dalla sorella, la strappa dal suo recesso e la porta via con sé. Allora a casa sua, mentre ancora non sa quale tremenda vendetta prendere su Tereo, Iti corre dalla madre. Ella lo guarda con occhi selvaggi: come è simile al padre! Di piú non dice e compie il triste atto. Esse uccidono il fanciullo e ne imbandiscono le carni a Tereo che ingerisce in sé il proprio sangue. E quando egli domanda del figlio, Progne gli dice: "Tu porti in te quel che cerchi," e mentre egli guarda intorno e cerca dove sia e di nuovo interroga e chiama, Filomela gli presenta la testa insanguinata. Allora egli con un grido di infinita angoscia rovescia le mense, chiama se stesso tomba del figlio, e poi insegue con il ferro snudato le figlie di Pandione. Ma esse alate si mettono a volare, l'una verso il bosco, l'altra sul

tetto; mentre anche Tereo, reso agile dal dolore e dalla brama di vendetta, diviene un uccello con una cresta ritta sulla sommità della testa e un becco smisuratamente sporgente; il suo nome è upupa.

Altre trasformazioni hanno invece origine da una colpa meno grave. Cosí Cygnus è trasformato in un cigno e Dafne, il primo amore di Apollo (*Metamorfosi*, I, vv. 451-567), diviene alloro, Clizia eliotropo, Narciso, che innamorato di sé disprezza le fanciulle, contempla se stesso nello specchio, e Bibli (*Metamorfosi*, IX, vv. 454-664), che si era innamorata del fratello Cauno e viene disprezzata da questo, è trasformata in una fonte, che ancora oggi porta il suo nome e scorre sotto ombrose querce.

Ma non dobbiamo perderci in dettagli, e voglio perciò accennare solo a titolo di passaggio, alle trasformazioni delle Pieridi che, secondo Ovidio (*Metamorfosi*, V, vv. 302 sgg.), erano le figlie di Pierio e avevano sfidato le Muse ad una gara. A noi quel che importa è la differenza fra il canto delle Muse e quello delle Pieridi. Queste (vv. 319-381) celebrano i combattimenti degli dèi e danno falsi onori ai Giganti, mentre rimpiccioliscono le gesta degli dèi maggiori. Sorto dalla profondità della terra, Tifeo avrebbe ispirato ai celesti tanto timore che essi, tutti insieme, se ne scapparono, finché sfiniti non raggiunsero la terra d'Egitto. Ma anche qui, raccontano le Pieridi, sono raggiunti da Tifeo, e i superni si nascondono sotto forme d'accatto. Capogregge, dice il loro canto, era Giove, per cui ancora oggi l'Ammone libico è raffigurato con corna ricurve; Apollo era divenuto un corvo, il figlio di Semele un caprone, un gatto la sorella di Febo, una nivea vacca Giunone, mentre Venere era nascosta in un pesce e Mercurio nelle penne dell'ibis.

Qui dunque la forma animale è considerata un'onta per gli dèi, e, benché essi non siano trasformati per punizione

di una colpa o di un crimine, tuttavia come causa della loro volontaria autotrasformazione è indicata la viltà. Calliope, invece, canta i benefici e le gesta di Cerere. Questa, dice Calliope, ha prima smosso i campi con un ricurvo vomere, essa per prima ha dato ai terreni frutti e fecondi mezzi di sussistenza, essa per prima ha dato leggi, insomma noi siamo un dono di Cerere. "E lei io devo lodare; sapessi intonare canti degni di lei! La dea certo è degna di essere cantata." Quando ebbero finito, le Pieridi si attribuirono la vittoria della contesa, ma quando tentarono di parlare, dice Ovidio (v. 370), e di servirsi con forti grida delle ardite mani, videro divenire piume le loro unghie, coprirsi le braccia di peluria, e ognuna vedeva la bocca dell'altra crescere in rigido becco e, volendo lamentarsi, esse, le garritrici dei boschi, prendono il volo, portate in alto come gazze dal movimento delle ali. Ed ancora oggi, aggiunge Ovidio, è rimasta loro la precedente prontezza di lingua, una voce rauca e l'infinito piacere di chiacchierare.

Cosí ancora una volta la metamorfosi è presentata come punizione e piú precisamente, come in molte di queste storie, come punizione per empietà verso gli dèi.

β) Per quel che riguarda altre metamorfosi egualmente note, di uomini e di dèi in animali, non vi è a loro fondamento nessuna colpa diretta di coloro che subiscono la trasformazione, cosí come p. es. Circe possedeva il potere di trasformare uomini in bestie, ma la condizione animale appare allora per lo meno una infelicità ed una degradazione, che non fa onore neanche a colui che opera il mutamento per suoi scopi. Circe era solo una dea di rango inferiore, oscura, la sua potenza appare semplice magia, e Mercurio assiste Ulisse quando questi si prepara a liberare i suoi compagni presi nei lacci della maga. Dello stesso genere sono le varie forme che Giove assume, quando per amore

di Europa si trasforma in toro, si accosta a Leda come cigno e feconda Danae come pioggia d'oro, sempre per ingannare e per fini bassi, non spirituali ma naturali, che suscitano la gelosia sempre giustificata di Giunone. La rappresentazione della universale vita procreatrice della natura, che costituisce la determinazione fondamentale di molte mitologie piú antiche, è qui resa dalla fantasia in singole storie riguardanti la dissolutezza del padre degli dèi e degli uomini, che egli non compie però sotto la propria forma ed in gran parte neanche sotto la forma umana, ma a bella posta sotto forma animale o sotto altra forma naturale.

γ) Rientrano infine qui nelle forme ibride umane-naturali che si trovano certamente anche nell'arte greca, ma che accolgono l'aspetto animale solo come qualcosa di degradante, di non spirituale. Presso gli egiziani, p. es., il montone, Mendes, fu onorato come dio (Erodoto, II, 46), secondo l'opinione di Jablonski (Creuzer, *Symbol.*, I, 477), nel senso della forza naturale procreatrice, principalmente del sole, e si giungeva fino a tale abominio che delle donne, come dice Pindaro, si offrivano a montoni. Presso i greci Pan è invece il timore suscitato dalla presenza divina, e piú tardi, nei fauni, nei satiri, nei pan, la forma di montone compare solo in modo subordinato, nei piedi, e nei piú belli di loro solo nelle orecchie appuntite e nelle piccole corna. Il resto della figura è formato umanamente, il lato animale è ridotto ad insignificanti residui. Con tutto ciò, presso i greci i fauni non furono considerati come dèi superiori e potenze spirituali, ma il loro carattere rimase quello di una sensibile e sregolata sensualità. Certo essi sono talvolta presentati anche con espressione piú profonda, come p. es. il bel fauno di Monaco, che tiene fra le braccia il giovane Bacco e lo guarda con un sorriso che è pieno del piú grande amore e della piú

grande tenerezza. Egli non è il padre di Bacco, ma solo il tutore, e gli viene attribuito il bel sentimento della gioia per l'innocenza del fanciullo, sentimento che, nell'arte romantica, come amore materno di Maria per Cristo, è stato elevato ad altissimo oggetto spirituale. Ma presso i greci questo amore pieno di tanta grazia rientra ancora nella cerchia subordinata dei fauni, per indicare che l'amore trae la sua origine dal mondo animale naturale e può quindi essere assegnato appunto a questa sfera.

Formazioni intermedie dello stesso genere sono anche i centauri, in cui il lato naturale della sensualità e degli appetiti si mostra prevalente e può ricacciare indietro quello spirituale. Chirone certo è di natura piú nobile, è un abile medico ed educatore di Achille, ma questo ammaestrare, questo essere pedagogo non rientra nella cerchia del divino come tale, ma si riferisce all'abilità ed avvedutezza umana.

In tal modo nell'arte classica il rapporto della figura animale è mutato da tutti i lati, poiché essa viene usata ad indicare ciò che è male, cattivo, insignificante, naturale, non spirituale, mentre prima era l'espressione del positivo e dell'assoluto.

2. *La lotta fra gli dèi antichi e nuovi*

La seconda fase, piú alta, di fronte a questa degradazione dell'animalità consiste in ciò, che gli dèi autentici dell'arte classica, avendo come loro contenuto la libera autocoscienza come la potenza su di sé poggiante di una individualità spirituale, possono venire ad intuizione solo come esseri che sanno e vogliono, cioè come potenze spirituali. Con ciò l'*umano*, sotto la cui forma essi sono raffigurati, non è una semplice forma che è applicata solo esterior-

mente a questo contenuto dall'immaginazione, ma risiede nel significato, nel contenuto, nell'intento stesso. Il divino in generale però va concepito essenzialmente come unità del naturale e dello spirituale; entrambi i lati fanno parte dell'assoluto, e solo il modo diverso in cui questa armonia è rappresentata, costituisce per questo lato la gradazione delle differenti forme d'arte e religioni. Secondo la nostra rappresentazione cristiana, Dio è il creatore, il Signore della natura e del mondo spirituale, ed è in tal modo certo sottratto all'esistenza immediata nella natura, poiché egli è vero Dio solo come ritiro di sé in sé, come assoluto essere per sé spirituale. Ma solo il finito spirito umano sta di contro alla natura come ad un limite e una barriera che egli nella sua esistenza oltrepassa, innalzandosi in sé all'infinità, solo per il fatto che teoreticamente concepisce la natura nel pensiero e praticamente realizza l'armonia fra l'idea spirituale, la ragione, il bene e la natura. Questa attività infinita è Dio, nella misura in cui a lui compete il dominio sulla natura ed egli è per sé in quanto è questa attività infinita ed insieme il saperla e volerla. Nelle religioni dell'arte simbolica vera e propria, invece, come abbiamo visto, l'unità dell'interno ed ideale con la natura era un'associazione immediata, che perciò aveva come una determinazione fondamentale, sia per contenuto che per forma, il naturale. Cosí il Nilo, il mare, la terra, il processo naturale del nascere e morire, del produrre e riprodurre, le alterne vicende della vitalità universale della natura erano onorati come esistenza e vita divine. Ma queste potenze naturali già nell'arte simbolica erano personificate e quindi elevate di contro allo spirituale. Ora se gli dèi, come è richiesto dalla forma d'arte classica, devono essere individui spirituali in armonia con la natura, la personificazione pura e semplice non basta piú. Infatti la personificazione, quando il suo con-

tenuto è una potenza e un'attività naturale meramente generale, rimane del tutto formale, né si compenetra nel contenuto, per cui non può in esso portare ad esistenza né lo spirituale né la individualità di questo. All'arte classica appartiene quindi necessariamente un rovesciamento per cui, cosí come sopra abbiamo visto per la degradazione dell'animalità, anche la potenza naturale universale sia ora per un verso abbassata e in contrapposizione ad essa venga innalzato lo spirituale. In tal caso però la determinazione fondamentale è costituita non dalla personificazione, ma dalla *soggettività*. Ma d'altro canto gli dèi dell'arte classica non devono cessare di essere potenze naturali, poiché qui Dio non deve ancora essere rappresentato come la spiritualità in sé assolutamente libera. In un rapporto di creatura esclusivamente creata e subordinata, rispetto ad un signore creatore da essa separato, la natura si trova però solo o quando Dio, come nell'arte del sublime, viene rappresentato come dominio in sé astratto e solo ideale, dell'unica sostanza, o quando, come nel Cristianesimo, Dio come spirito concreto è elevato a libertà prefetta nel puro elemento dell'esistenza spirituale e del personale essere per sé. Ma nell'arte classica non si incontra né l'una né l'altra concezione. In essa infatti Dio non è *ancora* signore della natura, poiché non ha ancora a suo contenuto e forma la spiritualità assoluta; ma egli non è *piú* il signore della natura, poiché il rapporto sublime fra le cose naturali dedivinizzate e l'individualità umana è cessato, si è temperato il rapporto della bellezza, in cui ad entrambi i lati, l'universale e l'individuale, lo spirituale e il naturale, dev'essere concesso senza restrizioni, il pieno diritto per la rappresentazione artistica. Nel dio dell'arte classica viene dunque a conservarsi la potenza naturale, ma non nel senso della natura universale che tutto abbraccia, bensí come deter-

minata e quindi limitata attività del sole, del mare ecc., in generale come potenza naturale particolare, che appare come individuo spirituale e ha come sua propria essenzialità questa individualità spirituale.

Ora giacché, come abbiamo visto, l'ideale classico non esiste immediatamente, ma può venir fuori solo attraverso il processo in cui si supera ciò ch'è negativo per la forma dello spirito, questa trasformazione e trasfigurazione del rozzo, del brutto, del selvaggio, del barocco, del semplicemente naturale o fantastico, che hanno origine in precedenti rappresentazioni religiose e intuizioni artistiche, diverrà un interesse fondamentale nella mitologia greca e quindi dovrà portare a rappresentazione una cerchia determinata di significati particolari.

Se noi ora passiamo ad esaminare piú da vicino questi punti principali, devo subito premettere che la ricerca storica delle varie e molteplici rappresentazioni della mitologia greca non è qui nostro compito. Quel che a questo riguardo ci interessa sono solo i momenti essenziali di questa trasfigurazione, nella misura in cui essi si mostrano come momenti universali della forma artistica e del suo contenuto. Invece l'infinito numero di miti, racconti, storie, riferimenti a località e a simboli, che si conservano nel loro insieme anche nei nuovi dèi e marginalmente si incontrano in immagini artistiche, ma che non rientrano nel centro proprio a cui tendiamo, questa materia cosí vasta, dunque, va qui posta da parte e noi dobbiamo ricordarne solo singoli punti a titolo di esempio. Nel complesso possiamo paragonare la via per cui procediamo a quella che si segue nella storia della scultura. Infatti la scultura, collocando gli dèi nella loro figura autentica per l'intuizione sensibile, costituisce il centro peculiare dell'arte classica, benché, in vista della perfezione, sia la poesia che, a differenza di quell'oggettività poggiante

in sé della scultura, ci parla esaurientemente degli dèi e degli uomini o ci mette dinanzi il mondo umano e divino nella sua attività e movimento. Ora, come nella scultura il momento principale dell'inizio è dato dalla trasformazione, in figura e statua umana, della pietra caduta dal cielo o del blocco di legno informe (διοπετής) — e di tal natura era in Asia Minore ancora la grande dea di Pessino, che i romani fecero trasportare a Roma con una solenne ambasceria, — cosí anche noi dobbiamo qui cominciare dalle potenze naturali ancora informi e rozze ed indicare solo gli stadi in cui esse si elevano a spiritualità individuali e si riuniscono in forme fisse.

A questo riguardo possiamo distinguere come piú importanti tre diversi lati.

La *prima cosa* che richiama la nostra attenzione sono gli *oracoli*, in cui la volontà e la sapienza divina si palesano ancora in modo informe attraverso esistenze naturali.

Il *secondo* punto riguarda le potenze universali della natura e le astrazioni del diritto ecc., che stanno a fondamento dei vari individui divini spirituali come loro luogo di nascita e offrono il presupposto necessario al loro sorgere e operare: gli dèi antichi in contrapposizione a quelli nuovi.

In *terzo luogo* infine il progresso in sé e per sé necessario verso l'ideale si mostra nel fatto che le personificazioni prima superficiali delle attività naturali e dei piú astratti rapporti spirituali sono combattute e respinte come ciò che è in se stesso subordinato e negativo e con questa degradazione l'individualità spirituale autonoma e la sua figura ed azione umana possono giungere ad un incontrastato dominio. Questa trasformazione, che costituisce il centro vero e proprio nella genesi degli dèi classici, nella mitologia greca è rappresentata in maniera tan-

to ingenua che esplicita nella lotta fra gli dèi antichi e quelli nuovi, nello scontro con i titani e nella vittoria riportata dalla stirpe degli dèi comandati da Giove.

a) *Gli oracoli*

Per quel che, *in primo luogo*, riguarda gli *oracoli*, non abbiamo bisogno di parlarne qui a lungo. Il punto essenziale è solo il fatto che nell'arte classica non vengono piú onorati i fenomeni naturali come tali, cosí come i Parsi, p. es., adoravano i luoghi in cui vi era nafta oppure il fuoco, né gli dèi rimangono enigmi insolubili, misteriosi, muti, come presso gli egiziani. Presso i greci, invece, gli dèi, in quanto volevano e sapevano se stessi, palesavano all'uomo la loro saggezza mediante fenomeni naturali. Cosí gli antichi Elleni (Erodoto, II, 52) domandarono all'oracolo di Dodona se dovevano accettare i nomi degli dèi che venivano dai barbari, e l'oracolo rispose: "Servitevene."

α) I segni con cui si rivelavano gli dèi erano in massima parte semplicissimi: a Dodona il fruscio e il sussurro della quercia sacra, il mormorio della fonte, il risuonare di un vaso di bronzo scosso dal vento. Parimenti a Delo il fruscio dell'alloro e a Delfi il vento che scuoteva il tripode di bronzo avevano un ruolo decisivo. Ma oltre a questi immediati suoni naturali, l'uomo stesso diviene l'espressione dell'oracolo, passando dalla sveglia assennatezza dell'intelletto in uno stato naturale di ispirazione in cui egli è sia stordito che eccitato. Cosí p. es. la Pizia a Delfi, stordita dai vapori, emetteva gli oracoli, oppure nella caverna di Trofonio quello che interrogava l'oracolo aveva delle visioni dalla cui interpretazione doveva trarre la risposta.

β) Ma ai segni esterni si aggiunge un secondo aspetto.

Infatti negli oracoli si considera sí il *dio* come colui che *sa*, e ad Apollo, il dio sapiente, è dedicato quindi l'oracolo piú celebre; ma la forma in cui il dio palesa la sua volontà non è che il naturale del tutto indeterminato, una voce naturale o suoni sconnessi di parole. In questa oscurità della forma anche il contenuto spirituale diviene oscuro e ha bisogno di *interpretazione* e spiegazione.

γ) Questa spiegazione, sebbene porti a coscienza, spiritualizzato, l'annuncio del dio che dapprima è presente solo nella forma del naturale, rimane ciò nonostante oscura ed equivoca. Infatti il dio nel suo sapere e volere è una universalità concreta, ed anche il suo consiglio o comando, rivelati dall'oracolo, devono essere dello stesso genere. Ma l'universale non è unilaterale ed astratto, bensí, in quanto concreto, contiene l'uno e l'altro lato. Ora, l'uomo, stando, di fronte al dio che sa, in uno stato di ignoranza, riceve la risposta dell'oracolo in tale stato, cioè non gli si rivela la concreta universalità del responso. Della equivoca parola del dio egli, se si decide ad agire in conseguenza, può perciò scegliersi solo *un* lato, poiché ogni azione in circostanze particolari non può non essere sempre *determinata* e quindi propendere per *un* lato e escludere l'altro. Ma appena egli ha agito ed ha compiuto realmente l'atto, che cosí è divenuto suo e di cui deve assumersi la responsabilità, cade in collisione; egli vede ergersi improvvisamente dinanzi a lui l'altro lato, che era egualmente implicito nell'oracolo, e contro il suo sapere e volere viene colto dal destino del suo atto, destino che era ignoto a lui ma non agli dèi. Viceversa gli dèi sono anche potenze *determinate*, e il loro responso, quando porta in sé questo carattere di determinatezza, p. es. il comando di Apollo che spinge Oreste alla vendetta, comporta anch'esso, con questa determinatezza, una collisione. Ora, giacché da un lato la

forma assunta nell'oracolo dal sapere interno del dio è l'esteriorità del tutto indeterminata o l'interiorità astratta della parola, ed il contenuto stesso comprende in sé con il suo doppio senso la possibilità della discordia, nell'arte classica non è nella scultura ma nella poesia, principalmente in quella drammatica, che oracoli costituiscono un lato del contenuto ed assumono molta importanza. Ma nell'arte *classica* essi conservano un posto essenzialmente perché ivi l'individualità umana non si è ancora spinta fino a quel culmine di interiorità in cui il soggetto prende puramente da sé la decisione per il proprio agire. Ciò che noi chiamiamo coscienza nel senso nostro del termine, non ha qui ancora trovato posto. L'uomo greco spesso agisce sí sotto lo stimolo delle proprie passioni, buone o cattive che siano, ma l'autentico pathos che dovrebbe animarlo e lo anima proviene dagli dèi, il cui contenuto e la cui potenza costituisce l'universale di tale pathos. Gli eroi stessi o ne sono immediatamente riempiti o si rivolgono per consiglio agli oracoli, quando gli dèi non si presentano loro direttamente per ordinare le azioni da compiere.

b) *La differenza fra gli dèi antichi e gli dèi nuovi*

Nell'oracolo il *contenuto* proviene dagli dèi, dalla loro *sapienza e volontà*, ma la forma dell'apparenza esterna è data dall'astrattamente esteriore e *naturale*. D'altra parte il *naturale*, secondo le sue potenze universali e il loro operare, diviene il *contenuto* da cui deve innanzi tutto districarsi l'individualità autonoma che acquista per sua prima forma solo la personificazione formale e superficiale. Il respingere queste potenze semplicemente naturali, l'opposizione e il conflitto attraverso cui restano vinte, sono il punto importante di cui siamo debitori all'arte clas-

sica vera e propria e che qui vogliamo perciò esaminare piú accuratamente.

α) La prima cosa che possiamo a tale proposito osservare è il fatto che non abbiamo piú a che fare con un dio per sé compiuto e senza sensibilità, come inizio di tutte le cose, il che accadeva con la concezione del sublime ed in parte perfino con quella indiana. Ora invece l'inizio vien dato da dèi naturali, anzi in primo luogo dalle potenze piú generali della natura, l'antico Caos, il Tartaro, l'Erebo, da tutti questi bruti esseri sotterranei; poi da Urano, Gea, l'Eros titanico, Crono ecc. Da questi nascono poi le potenze piú determinate: Elio, Oceano ecc., che divengono la base per i successivi dèi spiritualmente individualizzati. Qui compare dunque una teogonia e cosmogonia inventata dalla fantasia e configurata dall'arte, i cui primi dèi da un lato rimangono per l'intuizione ancora indeterminati o smisuratamente estesi, e dall'altra hanno in sé ancora molto di simbolico.

β) Le differenze piú precise entro queste potenze titaniche sono le seguenti.

αα) In primo luogo sono potenze telluriche, sideree, prive di contenuto spirituale ed etico, perciò senza freni, una stirpe rozza, selvaggia, deforme, gigantesca e informe come gli dèi tratti dalla fantasia indiana o egiziana. Esse, insieme con altre particolarità della natura, p. es. Bronte, Sterope, i centimani Cotto, Briareo e Gige, i giganti ecc., sono sotto il potere di Urano prima e di Crono dopo, questo capo titano che evidentemente indica il *tempo* e divora tutti i suoi figli come il tempo distrugge quello che ha generato. Questi miti non mancano di un senso simbolico. Infatti la vita naturale è in effetti sottoposta al tempo e porta ad esistere solo ciò che è transeunte, cosí come anche un popolo nella sua epoca preistorica, quando è solo una nazione, una tribú,

e non forma ancora uno Stato né persegue fini in sé saldi subisce la violenza senza storia del tempo. Solo nella legge, nell'eticità, nello Stato c'è la stabilità che permane pur con il passare delle generazioni, cosí come la Musa dà durata e stabilità a tutto quel che come vita naturale e azione reale sarebbe transeunte e sarebbe perito nella temporalità.

ββ) Rientrano inoltre in questa cerchia degli antichi dèi non solo le potenze naturali come tali, ma anche quelle che dominano direttamente gli elementi. Particolarmente importante è la prima lavorazione che i metalli subiscono ad opera della forza della natura ancora rozza ed elementare, l'aria, l'acqua, il fuoco. I coribanti, i telchini, demoni sia benifici che malefici, i petachi, i pigmei, nani abili nei lavori delle miniere, piccoli, panciuti, possono qui essere citati a proposito.

Ma come punto di passaggio di prima importanza è da ricordare il mito di *Prometeo*. Egli è un titano di natura particolare e la sua storia merita un'attenzione speciale. Con suo fratello Epimeteo, egli appare dapprima amico dei nuovi dèi; poi risulta benefattore degli uomini, che per altro non hanno nessun ruolo nel rapporto fra i nuovi dèi e i titani. Egli porta il fuoco agli uomini e con ciò la possibilità di soddisfare i loro bisogni, di sviluppare le arti tecniche ecc., che invero non sono piú nulla di naturale, e apparentemente non stanno quindi in nessuna relazione con il titanico. Per questo atto Zeus punisce Prometeo, finché Ercole alla fine non lo libera dal suo tormento. A prima vista in tutti questi tratti fondamentali non c'è nulla di propriamente titanico, anzi si potrebbe trovare un'incongruenza nel fatto che Prometeo, come Cerere, è un benefattore dell'umanità e ciò nonostante sia annoverato fra le antiche potenze titaniche. Ma ad un esame piú accurato sparisce

subito questa inconseguenza. Un paio di passi di Platone, p. es., ce ne danno una spiegazione sufficiente. Nel mito, infatti, in cui l'ospite racconta al giovane Socrate che al tempo di Crono gli uomini erano nati dalla terra e il dio stesso si prendeva cura di tutto, che poi vi fu però un movimento opposto e la terra fu abbandonata a se stessa, cosicché le bestie inselvatichirono e gli uomini, che fino allora avevano a portata di mano il nutrimento e quant'altro loro bisognasse, rimasero senza consiglio ed aiuto, — nel racconto di questo mito è detto (*Politico*, Bekk, II, 2, p. 283; Steph., 274) che il fuoco fu portato agli uomini da Prometeo, ma le arti (τέχναι) da Efesto e dall'abile Atena. Qui si fa esplicitamente differenza fra il fuoco e quel che è il prodotto dell'abilità nella lavorazione di rozzi materiali, ed a Prometeo viene attribuito solo il dono del fuoco. Piú estesamente Platone racconta il mito di Prometeo nel *Protagora* (I, 1, pp. 170-74; Steph., 320-323). Vi fu un tempo in cui vi erano, sí, gli dèi, ma non le specie mortali. Dopo che anche per queste fu giunto il tempo stabilito perché sorgessero, gli dèi le formarono nel seno della terra, di terra e di fuoco, mischiandovi ciò che si unisce con la terra e con il fuoco. Quando gli dèi decisero di portarle alla luce, incaricarono Prometeo ed Epimeteo di dividere ed attribuire alle singole specie le forze secondo il merito. Ma Epimeteo pregò Prometeo di affidare a lui questa ripartizione. "Quando sarà compiuta," egli disse, "tu la esaminerai." Ma Epimeteo maldestramente diede tutte le forze agli animali, cosicché per l'uomo non rimase piú nulla, e quando Promoteo iniziò la revisione, vide che tutti i viventi erano stati saggiamente dotati del necessario, ma l'uomo era rimasto nudo, indifeso, senza protezione ed armi. Già era giunto il giorno stabilito, in cui si doveva portare l'uomo dalla terra alla

luce. Non sapendo come soccorrere l'uomo, Prometeo pensò di sottrarre, mediante il fuoco, la saggezza congiunta di Efesto e di Atena — poiché senza fuoco era impossibile servirsene o usufruirne — e ne fece dono agli uomini. Con ciò l'uomo possedeva la saggezza necessaria alla vita, *ma non la saggezza politica*, poiché questa era in possesso di Giove. Ma non fu piú permesso a Prometeo di penetrare nella cittadella di Giove, custodita d'altronde dai suoi terribili guardiani. Egli si introdusse però furtivamente nella dimora comune di Efesto ed Atena, in cui questi esercitavano la loro arte, e dopo aver sottratto ad Efesto l'arte del fuoco e ad Atena l'arte del tessere, le donò agli uomini. Da qui derivò agli uomini la possibilità del soddisfacimento della vita (εὐπορία τοῦ βίου), ma Prometeo, come è raccontato, a causa di Epimeteo subí la punizione del suo furto. In un passo che segue immediatamente a questo, Platone racconta che all'uomo per la sua conservazione mancava ancora l'arte della guerra contro le bestie, che della politica è solo una parte, per cui essi si riunirono in città, ma qui, mancando loro l'istituzione dello Stato, si erano talmente oltraggiati e di nuovo dispersi, che Giove fu costretto a inviare loro, per mezzo di Ermete, il pudore ed il diritto. In questi passi è esplicitamente sottolineata la differenza fra i fini immediati della vita, che si riferiscono al benessere fisico, alla cura di soddisfare i bisogni diretti, e l'istituzione dello Stato, che fa a suo fine lo spirituale, i costumi, la legge, il diritto di proprietà, la libertà, la vita comune. Prometeo non ha dato agli uomini l'eticità ed il diritto, ma ha insegnato solo loro l'astuzia per vincere le cose naturali e servirsene come mezzo di soddisfacimento umano. Il fuoco e le attività tecniche che si servono di esso non sono niente di etico in se stessi, né lo è l'arte del tessere, solo al servizio dell'egoismo e del-

l'utilità privata, senza essere in relazione alcuna con quel che vi è di generale nell'esistenza umana e con il lato pubblico della vita. Non avendo saputo dare agli uomini nulla di piú spirituale ed etico, Prometeo non appartiene alla stirpe dei nuovi dèi, ma ai titani. Efesto egualmente ha come elemento della propria attività il fuoco e le arti ad esso connesse, ed è ciononostante un nuovo dio, ma Giove lo precipitò dall'Olimpo, ed egli rimase il dio claudicante. Egualmente non è una inconseguenza che noi troviamo annoverata fra i nuovi dèi Cerere che, come Prometeo, si mostrò benefattrice del genere umano. Infatti, quel che Cerere insegnò fu l'agricoltura, a cui è direttamente legata la proprietà e quindi il matrimonio, i costumi e la legge.

γγ) Una terza cerchia di dèi antichi non comprende potenze naturali, personificate nella loro condizione selvaggia o nella loro astuzia, né la potenza che direttamente si impadronisce di isolati elementi naturali al servizio dei bisogni umani di specie inferiore, ma tale cerchia tende già a ciò che in sé è ideale, universale e spirituale. Ma quel che manca ciò nonostante a tali potenze è la individualità spirituale insieme alla sua forma ed apparenza adeguata, cosicché esse, rispetto alla loro attività, mantengono un rapporto vicino a ciò che di necessario ed essenziale vi è nel naturale. Come esempio possiamo citare la rappresentazione della Nemesi, della Dike, delle Erinni, delle Eumenidi, della Moira. Certamente qui già compaiono le determinazioni di diritto e di giustizia; ma questo diritto necessario, invece di essere concepito e raffigurato come lo spirituale e il sostanziale in sé dell'eticità, o si arresta all'astrazione piú generale oppure riguarda l'oscuro diritto del naturale all'interno di rapporti spirituali, p. es. l'amore tra consanguinei con il suo diritto, che non appartiene allo spirito cosciente di sé in chiara

libertà e che quindi non appare come un diritto legale, ma anzi, in opposizione a questo, come diritto inconciliabile della vendetta.

Per precisare meglio, voglio citare solo poche rappresentazioni. La Nemesi p. es., è la potenza che abbassa quel che si è innalzato, che precipita dalla loro altezza quelli che sono troppo felici, restaurando cosí l'eguaglianza. Ma il diritto di eguaglianza è il diritto del tutto astratto ed esteriore, che, pur mostrandosi operante nell'ambito di condizioni e rapporti spirituali, non fa tuttavia del loro organismo etico il contenuto della giustizia.

Un altro aspetto essenziale è dato dal fatto che si attribuisce agli antichi dèi il diritto di intervenire nelle situazioni familiari, nella misura in cui queste si fondano sulla naturalità e perciò si contrappongono al diritto pubblico ed alla legge della comunità. Come esempio chiarissimo a questo proposito si possono citare le Eumenidi di Eschilo. Le terribili vergini perseguitano Oreste per l'assassinio della madre, che Apollo, il nuovo dio, gli ha comandato perché non restasse invendicato Agamennone, l'ucciso sposo e re. L'intero dramma si configura in una lotta fra queste potenze divine che si scontrano l'un l'altra presentandosi di persona. Da un lato le Eumenidi sono le dee della vendetta, ma il loro nome significa "le benevoli," per cui l'abituale nostra rappresentazione delle furie, in cui le mutiamo, è rozza e barbarica. Infatti esse hanno diritto essenziale a perseguitare, perciò non sono solo odiose, selvagge e crudeli nei tormenti che infliggono. Tuttavia il diritto che esse fanno valere contro Oreste è solo il diritto della famiglia, basato sul sangue. Il legame intimo fra madre e figlio, che Oreste ha infranto, è la sostanza che esse rappresentano. Apollo oppone all'eticità naturale, fondata e sentita sensibilmente nel sangue, il diritto dello sposo e del principe offeso in un

suo diritto piú profondo. Dapprima questa differenza sembra esterna, poiché entrambe le parti propugnano l'eticità entro il medesimo ambito, quello della famiglia. Tuttavia la consistente fantasia di Eschilo, che noi anche per questo aspetto dobbiamo sempre di piú apprezzare, ha qui scoperto un'opposizione che non solo non è superficiale, ma è del tutto essenziale. Il rapporto fra padre e figlio si fonda infatti sull'unità nel naturale, il legame fra marito moglie deve invece essere considerato come matrimonio che non proviene solo da un amore semplicemente naturale, da affinità di sangue e natura, ma scaturisce da una inclinazione consapevole e quindi appartiene alla libera eticità della volontà autocosciente. Perciò il matrimonio, pure essendo connesso con l'amore ed il sentimento, si differenzia dal sentimento naturale dell'amore perché riconosce, anche indipendentemente da questo, determinati obblighi consapevoli anche quando l'amore è morto. Il concetto ed il sapere della sostanzialità della vita coniugale è qualcosa di piú profondo e di posteriore rispetto al legame naturale di figlio e madre e costituisce l'inizio dello Stato come realizzazione della libera volontà razionale. Egualmente nel rapporto del principe con i cittadini vi è il vincolo politico dell'eguale diritto, delle leggi, della libertà autocosciente e della spiritualità dei fini. Questo è il motivo per cui le Eumenidi, le antiche dee, intendevano punire Oreste, mentre Apollo difende l'eticità chiara, che sa e si sa, il diritto dello sposo e del principe, in quanto a ragione obbietta alle Eumenidi (*Eumenidi*, vv. 206-209): " se la colpa di Clitennestra non fosse stata vendicata, invero io considererei senza onore e di nessun valore i vincoli di Era, l'esecutrice, e di Zeus."

Ancora piú interessante, sebbene del tutto calata nel sentire ed agire umano, si presenta la medesima opposi-

zione nell'*Antigone*, una delle opere d'arte piú eccelse e per ogni riguardo piú perfette di tutti i tempi. Tutto in questa tragedia è conseguente; la legge pubblica dello Stato è in aperto conflitto con l'intimo amore familiare ed il dovere verso il fratello; l'interesse familiare ha come pathos la donna, Antigone, la salute della comunità Creonte, l'uomo. Polinice, combattendo contro la propria città natale, era caduto di fronte alle porte di Tebe; Creonte, il sovrano, minaccia di morte, con una legge pubblicamente bandita, chiunque dia l'onore della sepoltura a quel nemico della città. Ma di quest'ordine che riguarda solo il bene pubblico dello Stato, Antigone non si cura, e come sorella adempie al sacro dovere della sepoltura, per la pietà del suo amore per il fratello. Ella invoca in tal caso la legge degli dèi; ma gli dèi che onora sono gli dèi inferi dell'Ade (Sofocle, *Antigone*, V, 451: ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη), quelli interni del sentimento, dell'amore del sangue, non gli dèi della luce, della libera ed autocosciente vita statale e popolare.

γ) Il *terzo* punto che possiamo sottolineare nei confronti della teogonia della concezione dell'arte classica riguarda la diversità degli dèi antichi a proposito della loro potenza e della durata del loro dominio. Dobbiamo qui notare tre aspetti.

αα) In primo luogo la nascita degli dèi è una successione graduale. Dal caos, secondo Esiodo, nascono Gea, Urano ecc., poi Crono e la sua stirpe, infine Zeus con i suoi. Questa successione appare da un lato come un risalire dalle potenze naturali piú astratte ed informi ad altre piú concrete e piú determinatamente configurate, dall'altro come l'inizio del sollevarsi dello spirituale oltre il naturale. Cosí, p. es., Eschilo, nelle *Eumenidi*, fa incominciare Pizia nel tempio di Delfi: "Con questa mia preghiera onoro anzitutto la prima datrice di oracoli,

Gea, e poi Temi, che fu la seconda dopo sua madre a profetizzare in questo luogo." Pausania invece, che egualmente chiama la terra prima datrice di oracoli, dice che essa aveva poi incaricato come profetessa Dafne. Pindaro segue invece un altro ordine, ponendo prima la *Notte*, poi Temi, terza Feba ed infine Febo. Sarebbe interessante esaminare il perché di queste differenze, ma non è qui il luogo.

ββ) Inoltre, la successione, mentre si presenta come un progredire verso dèi in sé piú approfonditi e di piú ricco contenuto, appare al contempo sotto la forma della degradazione, entro la stirpe stessa degli antichi dèi, di ciò che è precedente e piú astratto. Alle prime e piú antiche potenze viene tolto il dominio, cosí come Crono spodestò Urano, ed il loro posto viene preso dalle potenze piú recenti.

γγ) Con ciò il rapporto negativo della trasformazione, che noi abbiamo stabilito essere fin da principio l'essenza di questa prima fase della forma d'arte classica, ne diviene anche il centro vero e proprio. Ora, poiché qui la personificazione è la forma universale in cui gli dèi vengono a rappresentazione ed il movimento progressivo tende alla individualità umana e spirituale, che tuttavia si presenta ancora sotto forma indeterminata ed informe, la fantasia porta ad intuizione come lotta e guerra il rapporto negativo degli dèi piú recenti verso quelli piú antichi. Ma il procedere essenziale è quello dalla natura allo spirito come al vero contenuto e alla vera forma dell'arte classica. Questo procedere e le lotte attraverso cui lo vediamo svolgere non sono piú esclusivamente proprie alla cerchia degli antichi dèi, ma fanno parte della guerra con cui i nuovi dèi fondano il loro dominio duraturo sugli antichi.

L'opposizione di natura e spirito è necessaria in sé e per sé. Infatti il concetto dello spirito come vera totalità è *in sé*, come abbiamo visto prima, solo questo, di separarsi, in sé come oggettività e in sé come soggetto, per uscire fuori dalla natura mediante questa opposizione ed essere poi libero e sereno verso di essa in quanto suo vincitore e sua potenza. Questo momento, fondamentale nell'essenza dello spirito, lo è anche nella rappresentazione che egli si dà di sé. Dal punto di vista storico, reale, questo passaggio si mostra come la trasfigurazione progressiva dell'uomo naturale a una condizione giuridica, a proprietà, leggi, costituzione, vita politica; dal punto di vista divino ed eterno esso è la rappresentazione della sconfitta delle potenze naturali ad opera degli dèi spiritualmente individuali.

α) Questa lotta si presenta come una assoluta catastrofe ed è l'atto essenziale degli dèi, con cui solo appare la distinzione fondamentale fra dèi antichi e nuovi. Noi perciò non dobbiamo guardare alla guerra che mette in rilievo questa differenza, come ad un mito avente lo stesso valore degli altri, ma dobbiamo considerarla come il mito cruciale che esprime la creazione dei nuovi dèi.

β) Il risultato di questa violenta lotta di dèi è la sconfitta dei titani, la vittoria completa dei nuovi dèi, che successivamente sono stati multilateralmente adornati dalla fantasia nel loro dominio cosí consolidato. I titani invece vengono banditi e costretti a dimorare nell'interno del mondo sereno e luminoso, oppure a subire varie altre punizioni. Prometeo p. es. viene incatenato alla roccia scita, dove un'aquila insaziabilmente gli rode il fegato che sempre ricresce. In modo analogo Tantalo negli Inferi è tormentato da sete inestinguibile, infi-

nita e Sisifo è costretto a spingere continuamente verso l'alto, con vana fatica, un masso che costantemente torna a rotolare giú. Queste punizioni, come le potenze titaniche stesse, sono l'in sé smisurato, la cattiva infinità, la brama del dover essere, oppure l'insaziabilità dei desideri naturali soggettivi che nel loro costante ripetersi non raggiungono mai l'ultima quiete del soddisfacimento. Infatti, l'esatto senso divino dei greci ha considerato il passare nel vasto e nell'indeterminato non secondo l'anelito moderno, come il punto piú alto per l'uomo, ma come una condanna, e l'ha bandito nel Tartaro.

γ) Se ora chiediamo in generale che cosa da qui in avanti deve passare in secondo piano per l'arte classica e che cosa non è piú autorizzato a valere come forma estrema e contenuto adeguato, la risposta immediata è: gli elementi naturali. Con ciò tutto quel che è torbido, fantastico, non chiaro, ogni selvaggia mescolanza di naturale e spirituale, di significati in sé sostanziali ed esteriorità accidentali viene a mancare dal mondo dei nuovi dèi, in cui non devono trovar piú posto i prodotti di una rappresentazione senza limite, che non partecipa ancora della misura dello spirituale, cosicché questi prodotti a giusta ragione devono fuggire la chiara luce del giorno. Infatti, pure abbellendo quanto si vuole i grandi Cabiri, i Coribanti, le rappresentazioni della forza procreatrice, ecc., tali concezioni, per tutti i lati, rientrano piú o meno in una coscienza crepuscolare, per non parlare della vecchia Baubo, alla quale Goethe fa aprire il corteo, sul Brocken, a cavallo di una scrofa. Solo lo spirituale è quel che si spinge alla luce; quel che non si manifesta e non si porta in sé a chiara spiegazione è il non spirituale che si rituffa nella notte e nel buio. Ma lo spirituale si manifesta e, in quanto determina esso stesso la sua forma esterna, si purifica dall'arbitrio della fantasia,

dalla confusione delle forme e da altri accessori di torbido simbolismo.

Egualmente troviamo ora posta in secondo piano l'attività umana, nella misura in cui essa si limita ai sempilici bisogni naturali ed al loro soddisfacimento. L'antico diritto, Temi, Dike ecc., in quanto non determinato da leggi che si originino nello spirito autocosciente, perde la sua validità illimitata, mentre a sua volta que che è semplicemente locale, sebbene ancora abbia un certo ruolo, viene trasformato nelle figure universali di dèi in cui esso rimane solo come residuo. Infatti come nella guerra troiana i greci lottarono e vinsero come *un solo* popolo, cosí anche gli dèi omerici, che hanno alle spalle la lotta dei Titani, sono un mondo di dèi in sé saldo e determinato, che venne poi fissato e determinato sempre piú perfettamente dalla poesia e dalla plastica successive. Questa invincibile saldezza è, in rapporto al contenuto degli dèi greci solo lo spirito, ma non lo spirito nella sua astratta interiorità, bensí lo spirito in quanto in identità con la sua esistenza esterna a lui adeguata, come in Platone l'anima e il corpo, in quanto connaturati insieme e in questa compattezza formando un solo blocco, il divino e l'eterno.

3. *Conservazione positiva dei momenti posti negativamente*

Nonostante la vittoria dei nuovi dèi, nell'arte classica l'antico resta pur sempre conservato ed onorato sia nella sua forma originaria fin qui considerata, sia in forma mutata. Solo il limitato dio nazionale ebraico non può sopportare altro dio accanto a sé, perché deve essere tutto in quanto è l'uno, sebbene non possa andare, nella

sua determinatezza, oltre la limitazione di essere solo il dio del suo popolo. Infatti la sua universalità si mostra propriamente soltanto con il creare la natura in quanto signore del cielo e della terra; ma per il resto è il dio di Abramo che ha ricondotto i figli di Israele dall'Egitto, ha dato leggi dal Sinai, ha attribuito agli ebrei la terra di Canaan e con la stretta identificazione con il popolo ebraico è in modo del tutto particolare solo dio di questo popolo, per cui in generale né come spirito si trova in una positiva concordanza con la natura, né appare ritornato veramente come spirito assoluto dalla sua determinatezza e oggettività nella sua universalità. Perciò questo duro dio nazionale è cosí geloso, e nella sua gelosia ordina di vedere negli altri dèi esclusivamente dei falsi idoli. I greci, invece, trovarono i loro dèi presso tutti i popoli e accolsero in sé l'estraneo. Infatti il dio dell'arte classica ha una individualità spirituale e corporea, per cui non è l'uno ed unico, ma una divinità *particolare*, che, come ogni particolare, ha intorno a sé oppure contro di sé una cerchia del particolare come altro da lei, dal quale essa proviene e che sa salvaguardare la propria validità ed il proprio valore. In questo caso avviene lo stesso che per le sfere particolari della natura. Sebbene il regno vegetale sia la verità dei prodotti geologici e il regno animale a sua volta la verità superiore del regno vegetale, le montagne e la terra emersa comunque rimangono il terreno per i fiori, per i cespugli, per gli alberi, che a loro volta sussistono accanto al regno animale.

a) *I misteri*

La prima forma in cui troviamo conservato l'antico presso i Greci, sono i *misteri*. I misteri greci non erano per niente tali, nel senso che il popolo greco non fosse a

conoscenza in generale del loro contenuto. Invece la maggior parte degli ateniesi e un gran numero di stranieri facevano p. es. parte degli iniziati ai misteri eleusini, solo che non dovevano parlare di quel che avevano appreso con l'iniziazione. Di recente ci si è particolarmente affaticati nel tentativo di conoscere piú esattamente le rappresentazioni contenute nei misteri e gli atti di culto che venivano compiuti durante la loro celebrazione. Ma nell'insieme non pare che nei misteri vi fosse nascosta una grande saggezza e una profonda conoscenza; essi si limitavano a conservare le antiche tradizioni, il fondamento di quel che piú tardi fu trasfigurato dall'arte autentica, per cui il loro contenuto non era il vero, quel che è piú alto e migliore, ma cose umili e insignificanti. Il contenuto sacro nei misteri non era espresso chiaramente ma era tramandato in tratti simbolici. In effetti il carattere dell'inespresso, dell'indischiuso è appropriato all'antico, al tellurico, al sidereo, al titanico, poiché solo lo spirito è il rivelato e il rivelantesi. A questo riguardo il modo di espressione simbolico costituisce l'altro lato del segreto nei misteri, giacché nel simbolico il significato rimane oscuro e contiene altro di quanto non dia immediatamente l'esterno in cui deve manifestarsi. Cosí p. es. i misteri di Demetra e di Bacco furono anche interpretati spiritualmente, acquistando un significato piú profondo; ma a questo contenuto la forma rimase esteriore, cosicché esso non poteva chiaramente risultare da questa. Per l'arte i misteri sono perciò di influenza ristretta, poiché, seppure si dice che Eschilo abbia divulgato i misteri di Demetra con troppa deliberatezza, egli si è poi limitato a dire che Artemide era la figlia di Cerere, il che non è una grande scoperta.

b) *Gli dèi antichi furono serbati nella rappresentazione artistica*

In secondo luogo, piú chiaramente, l'onoranza e la conservazione degli dèi antichi si riflette sulla rappresentazione artistica stessa. Abbiamo parlato nella fase precedente, p. es., di Prometeo come titano punito. Ma noi lo troviamo egualmente come liberato. Infatti, come la terra ed il sole, anche il fuoco recato da Prometeo agli uomini, il nutrirsi di carne che egli ha loro insegnato, sono un momento essenziale dell'esistenza umana, una condizione necessaria per il soddisfacimento dei bisogni; cosí anche il suo culto è divenuto duraturo. Nell'*Edipo a Colono* di Sofocle leggiamo p. es. (vv. 54-56):

> χῶρος μέν ἱερὸς πᾶς ὅδ' ἔστ' ἔχει δέ νιν
> σεμνὸς Ποσειδῶν' ἐν δ'ὁ πυρφόρος θεὸς
> Τιτὰν Προμηθεὺς'*

Lo scoliaste aggiunge che Prometeo, cosí come Efesto, era onorato anche nell'Accademia, insieme ad Atena e si indica nel bosco della dea un tempio, nell'ingresso del quale, su un antico piedistallo si trovano insieme le immagini di Prometeo e di Efesto; ma Prometeo, secondo quel che dice Lisimachide, era raffigurato per primo e piú vecchio, con in mano uno scettro, mentre Efesto piú giovane e per secondo, ed entrambi avevano in comune l'altare che si ergeva sul piedistallo. E anche secondo il mito, infatti, Prometeo non dovette sopportare a lungo la punizione, ma fu liberato dalle catene ad opera di Ercole. In questa liberazione riaffiorano

* È un paese, all'intorno, tutto sacro: / il nume venerando Poseidone / e Prometeo, il titano, portatore / del fuoco, lo proteggono. [Trad. di D. Ricci.]

alcuni tratti degni di nota. Prometeo infatti fu liberato dal suo tormento, perché annunziò a Giove il pericolo che incombeva sul suo regno ad opera del tredicesimo discendente. Questo discendente è Ercole, al quale p. es. Poseidone, negli *Uccelli* di Aristofane (vv. 1645-48), dice che avrebbe danneggiato se stesso a concludere un accordo con Giove per la cessione del regno degli dèi, perché tutto quello che Giove avrebbe lasciato dopo la sua sparizione sarebbe stato lo stesso suo. Ed in effetti Ercole è l'unico uomo che, salito nell'Olimpo, sia divenuto da mortale dio, superando Prometeo che rimane un titano. Ad Ercole e al nome degli Eraclidi è anche legato il rovesciamento dell'antica stirpe di sovrani. Gli Eraclidi infrangono il potere delle antiche dinastie e case reali, che nella loro sovrana ostinatezza nel perseguire fini propri e nel compiere atti di sfrenatezza, cosí come nei rapporti con i sudditi, non riconoscevano nessuna legge e quindi compivano azioni smisuratamente crudeli. Ercole, egli stesso al servizio di un sovrano e non come uomo libero, vince la rozzezza di questo valore prepotente. A questo punto, per attenerci agli esempi già citati, ricordiamo di nuovo le *Eumenidi* di Eschilo. La lotta fra Apollo e le Eumenidi deve essere composta dalla sentenza dell'Areopago. Un tribunale umano, in veste di intiero, alla cui testa si trova Atena come il concreto spirito del popolo, deve portare allo scioglimento del conflitto. Ora, i voti dei giudici pro e contro la condanna risultano eguali, perché le Eumenidi ed Apollo sono onorati in modo eguale, ma la pietra bianca di Atena decide la controversia a favore di Apollo. Le Eumenidi, indignate per questo giudizio di Atena, insorgono, ma Pallade le fa tacere promettendo loro onori ed altari nel celebre bosco a Colono. Quel che le Eumenidi devono dare in cambio al di lei popolo è (vv. 901 e sgg.) la difesa

contro mali che provengono da elementi *naturali*, la terra, il cielo, il mare, i venti, la preservazione dalla sterilità delle messi, dal cattivo esito dei semi viventi, dei prodotti, delle nascite. Ma Pallade assume per sé in Atene la cura dell'esito delle guerre e delle lotte sacre. Egualmente Sofocle nella sua *Antigone* non permette che questa soffra e perisca da sola, ma vediamo che anche Creonte è punito con la perdita dolorosa della sposa e di Emone, provocata proprio dalla morte di Antigone.

c) *La base naturale degli dèi nuovi*

In terzo luogo gli dèi antichi non solo conservano il loro posto accanto agli dèi nuovi ma, il che è piú importante, questi ultimi conservano una base naturale che gode di una duratura venerazione, perché continua a esser viva in loro in quanto conforme all'individualità spirituale dell'ideale classico.

α) Per questo spesso si è commesso l'errore di considerare gli dèi greci nella loro figura e forma umana come semplici *allegorie* di questi elementi naturali; il che non è vero. Cosí, molto sovente udiamo parlare di Elio come dio del sole, di Diana come dea della luna o di Nettuno come dio del mare. Ma una simile separazione dell'elemento naturale, come contenuto, dalla personificazione umanamente configurata, come forma, cosí come la associazione esterna di entrambi, come semplice dominio del dio sulle cose naturali, a cui siamo abituati dall'Antico Testamento, non devono essere applicate alle rappresentazioni greche. Infatti in nessun punto noi troviamo le espressioni ὁ θεὸς τοῦ ἡλίου, τῆς θαλάσσης ecc., espressioni che i greci avrebbero certamente usato per questo rapporto, se lo avessero cosí concepito. Elio è il sole come dio.

β) Al contempo dobbiamo però insistere sul fatto che i greci non consideravano il naturale in quanto tale come divino. Essi invece avevano l'idea precisa che il naturale non fosse il divino; il che è implicito in ciò che sono i loro dèi ed è del pari esplicitamente messo in rilievo da loro. Plutarco p. es., nel suo scritto su Iside e Osiride, viene a parlare dei diversi modi di interpretare i miti e gli dèi. Iside e Osiride appartengono alla concezione egiziana ed hanno avuto a contenuto elementi naturali in misura ancora maggiore che i corrispondenti dèi greci, poiché esprimono solamente l'aspirazione e la lotta per uscire dal naturale allo spirituale; piú tardi essi godettero a Roma di grande venerazione, costituendo uno dei misteri principali. Tuttavia Plutarco pensa che sarebbe indegno interpretarli come sole, terra o acque. Solo tutto ciò che nel sole, nella terra ecc., è senza misura e ordine, insufficiente o smisurato, deve essere attribuito agli elementi naturali, mentre quel che vi è di buono e di ordinato è opera di Iside, cosí come l'intelletto, il λόγος è opera di Osiride. Non il naturale come tale, quindi, ma lo spirituale, l'universale, il λόγος, l'intelletto, il conforme a legge, sono indicati come il lato sostanziale di questi dèi.

Ed anche i greci hanno distinto, data tale loro comprensione della natura spirituale degli dèi, gli elementi naturali piú determinati dai nuovi dèi. E se noi abbiamo l'abitudine di confondere p. es. Elio e Selene con Apollo e Diana, in Omero invece essi si presentano distinti; e lo stesso vale per Oceano e Poseidone ed altri.

γ) Ma, *in terzo luogo*, nei nuovi dèi rimane un'eco delle potenze naturali, il cui operare fa parte della loro stessa individualità spirituale. Abbiamo già prima indicato la ragione di quest'unione positiva dello spirituale e del naturale negli ideali dell'arte classica, per cui possiamo limitarci a portare pochi esempi.

αα) In Poseidone vi è, come in Ponto e Oceano, la potenza del mare che circonda con le sue acque la terra, ma il suo potere e la sua attività vanno piú lontano: egli costruí Ilio e fu uno dei protettori di Atene; in generale egli è onorato come fondatore di città, in quanto il mare è l'elemento della navigazione, del commercio e dei legami fra gli uomini. Parimenti Apollo, il nuovo dio, è la luce del sapere, l'oracolo, ma possiede tuttavia una reminiscenza di Elio come luce naturale del sole. Si è invero discusso, p. es. fra Voss e Creuzer, se Apollo stia anche ad indicare il sole o no, ma in effetti si può dire che egli lo è e non lo è, giacché non rimane limitato a questo contenuto naturale, ma è elevato al significato dello spirituale. Già è in sé e per sé un fatto notevole la connessione essenziale in cui stanno reciprocamente sapere e illuminare, la luce della natura e quella dello spirito, secondo la loro determinazione fondamentale. La luce infatti come elemento naturale è il manifestante; senza che noi la vediamo, rende visibili gli oggetti illuminati, rischiarati. Con la luce tutto diviene per l'altro in senso teoretico. Lo stesso carattere manifestante possiede lo spirito, la libera luce della coscienza, il sapere ed il conoscere. La differenza, a parte la diversità delle sfere, in cui si mostra operante questo duplice manifestare, consiste solo nel fatto che lo spirito rivela se stesso e rimane presso se stesso in ciò che ci dà o che è fatto per lui, mentre la luce naturale rende percepibile non se stessa, ma al contrario ciò che le è altro ed esteriore e, a questo riguardo, pur uscendo da sé, non ritorna parimenti in sé come lo spirito, per cui non attinge la superiore unità di essere presso se stessa nell'altro. Ora, come luce e sapere hanno una stretta connessione, cosí anche in Apollo come dio spirituale ritroviamo ancora il ricordo della luce del sole. Cosí Omero, p. es., attribuisce la peste scoppiata nel campo dei greci ad Apollo, che in

tal caso viene considerato come l'opera del sole in piena estate. Egualmente i suoi strali mortali sono certamente in connessione simbolica con i raggi del sole. Nella raffigurazione esteriore, segni esterni devono poi determinare con piú precisione quale significato vada a preferenza attribuito al dio.

Specialmente se si segue la genesi dei nuovi dèi, si può riconoscere, come ha soprattutto messo in rilievo Creuzer, l'elemento naturale che gli dèi dell'ideale classico conservano in sé. Cosí, p. es., in Giove troviamo accenni al sole, e le dodici fatiche di Ercole, p. es. l'impresa in cui rapí i pomi delle Esperidi, hanno egualmente riferimento al sole e ai dodici mesi. In Diana si trova a fondamento la determinazione di madre universale della natura, cosí come la Diana di Efeso p. es., che oscilla fra l'antico e il nuovo, ha come contenuto principale la natura in generale, la procreazione e la nutrizione, e questo significato è indicato anche dalla sua forma esteriore, dai seni ecc. Invece nella Artemide greca, la cacciatrice che uccide gli animali, questo lato passa del tutto in secondo piano nella sua virginea figura ed autonomia umanamente bella, benché la mezzaluna e le frecce ricordino pur sempre Selene. Egualmente Afrodite, piú se ne segue l'origine in Asia, e piú diventa potenza naturale; ma quando essa passa nella Grecia vera e propria, vien alla luce il lato spiritualmente piú individuale, dell'attrattiva, della grazia, dell'amore, a cui manca tuttavia affatto una base naturale. Nello stesso modo Cerere ha come punto di partenza la produttività naturale, ma poi tale punto si evolve a contenuto spirituale, i cui rapporti si sviluppano dall'agricoltura, dalla proprietà ecc. Le Muse conservano come base naturale il mormorio delle sorgenti, e lo stesso Zeus va considerato come potenza naturale universale ed è venerato come il tonante, benché già in Omero il tuono sia segno di approvazione

o disapprovazione, un presagio, acquistando cosí un riferimento allo spirituale e all'umano. Anche in Giunone troviamo un richiamo naturale alla volta celeste e a quella zona dell'atmosfera in cui abitano gli dèi. Cosí p. es. sappiamo che Giove ha attaccato Ercole al seno di Giunone e che dal latte schizzato è nata la Via Lattea.

ββ) Quel che nei nuovi dèi avviene per gli elementi naturali universali, che da una parte sono degradati e dall'altra conservati, avviene anche per l'animale come tale, che prima abbiamo visto solo nella sua degradazione, mentre ora lo possiamo collocare in una posizione piú positiva. Tuttavia, avendo gli dèi classici deposta la forma simbolica e avendo acquistato a proprio contenuto lo spirito a se stesso chiaro, ora il *significato* simbolico degli animali deve perdersi nella stessa misura in cui la *figura* animale ha perso il diritto di mescolarsi indebitamente con quella umana. Esso si presenta perciò soltanto come attributo significativo e coesiste con la forma umana degli dèi. Cosí noi vediamo l'aquila accanto a Giove, il pavone accanto a Giunone, le colombe in compagnia di Venere, il cane Anubi come guardiano del mondo sotterraneo ecc. Se dunque negli ideali degli dèi spirituali si conserva ancora qualcosa di simbolico, questo non appare tuttavia nel suo significato originale, ed il significato naturale come tale, che prima costituiva il contenuto essenziale, rimane solo come un residuo e come un'esteriorità particolare che, poiché non possiede piú il significato primitivo, acquista ora, a causa della sua accidentalità, un carattere ch'è talvolta bizzarro. Inoltre, essendo l'interno di questi dèi lo spirituale e l'umano, l'esteriorità diviene in loro un'accidentalità e debolezza *umana*. A questo riguardo possiamo ancora una volta richiamarci alle numerose avventure amorose di Giove. Secondo il loro originario significato simbolico esse si riferiscono, come abbiamo visto, all'attività univer-

sale del procreare, alla vitalità della natura. Ma in quanto avventure amorose, ed essendo considerato il matrimonio con Era il rapporto sostanziale stabile, esse appaiono come una infedeltà verso la sposa, hanno la forma di avventure accidentali e scambiano il loro simbolico significato con il carattere di storie libere arbitrariamente inventate.

Con questa degradazione delle potenze semplicemente naturali e dell'animalità, cosí come con l'astratta universalità di rapporti spirituali e con il loro riaccoglimento nell'autonomia superiore dell'individualità spirituale compenetrata dalla natura e compenetrantela, noi abbiamo oltrepassato la fase necessaria della genesi come presupposto proprio all'essenza del classico, in quanto l'ideale per questa via si è fatto ad opera propria ciò che è secondo il suo concetto. Questa realtà, conforme al proprio concetto, degli dèi spirituali, ci porta agli ideali veri e propri della forma d'arte classica, che, di contro alla sconfitta dell'antico, rappresentano ciò che non perisce, poiché la caducità risiede in generale nell'inadeguatezza del concetto con la sua esistenza.

L'ideale della forma d'arte classica

Abbiamo già visto, nell'esame generale del bello artistico, cosa sia l'essenza vera e propria dell'ideale, che qui ora prendiamo in considerazione nel senso specifico dell'ideale *classico*, il cui concetto parimenti si offre a noi già con il concetto della forma d'arte classica. Infatti l'ideale, di cui sopra veniamo a parlare, consiste solo nel fatto che l'arte classica attinge e produce effettivamente quel che costituisce il suo concetto piú interno. Essa in questo stadio prende come contenuto lo spirituale, nella misura in cui questo ha tratto entro la propria cerchia la natura e le sue potenze, per cui non viene a rappresentazione come mera interiorità e dominio sulla natura; a sua *forma*, poi, essa assume la figura, il gesto, l'azione umana attraverso cui lo spirituale traspare con chiarezza in completa libertà e si immedesima nel sensibile della figura non come in un'esteriorità solo simbolicamente allusiva, ma come in un'esistenza che è l'esistere adeguato dello spirito.

La divisione di questo capitolo va cosí stabilita:

in primo luogo, noi esamineremo la natura *universale* dell'ideale classico che ha l'umano sia come contenuto che come forma, e sviluppa nella piú completa corrispondenza reciproca i due lati.

Ma *in secondo luogo* l'umano, immergendosi qui interamente nella figura corporea e nell'apparenza esterna, diviene la forma esterna *determinata* a cui è conforme solo un determinato contenuto. Avendo noi perciò dinan-

zi al contempo l'ideale come *particolarità*, ci si offre una cerchia di *particolari* dèi e potenze dell'esistenza umana.

In terzo luogo, la particolarità non si arresta all'astrazione solo di *una* determinatezza, il cui carattere essenziale costituirebbe tutto il contenuto ed il principio unilaterale della rappresentazione, ma essa è egualmente una totalità in sé e la sua *individuale* unità e concordanza. Senza questo compimento la particolarità sarebbe fredda e vuota e le mancherebbe la vitalità che in nessun caso può non esserci nell'ideale.

Noi allora dobbiamo considerare l'ideale dell'arte classica secondo questi tre lati, dell'universalità, della particolarità e della singolarità individuale.

1. *L'ideale dell'arte classica in generale*

Abbiamo sopra accennato quale sia l'origine degli dèi greci, nella misura in cui questi costituiscono il centro vero e proprio per la rappresentazione ideale, e abbiamo constatato che essi fanno parte della tradizione trasfigurata dall'arte. Questa trasfigurazione poteva avvenire solo mediante una duplice degradazione, delle potenze naturali universali e della loro personificazione da un lato, e dall'altro dell'animalità, del suo significato simbolico e della sua figura, perché si acquistasse come vero contenuto lo spirituale e come vera forma l'apparenza umana.

a) *L'ideale in quanto scaturisce da una libera creazione artistica.*

Venendo l'ideale classico a costituirsi essenzialmente solo con questa trasfigurazione dell'antico, il lato che noi dobbiamo subito mettere in rilievo è il fatto che l'ideale

è prodotto dallo spirito e quindi ha trovato origine nell'interiorità piú intima dei poeti e degli artisti che lo hanno creato con riflessione chiara e libera, coscientemente tendendo ad una produzione artistica. Ma sembra contrastare con ciò il fatto che la mitologia greca poggia su tradizioni piú antiche e rimanda ad elementi di origine straniera, orientale. Erodoto, p. es., sebbene nel passo su citato dica che Omero e Esiodo hanno creato ai greci i loro dèi, in un altro punto invece mette in stretta connessione questi stessi dèi con quelli egiziani ecc. Infatti, nel secondo libro (c. 49), racconta esplicitamente che il nome di Dioniso è stato portato ai greci da Melampo, che ha del pari introdotto il Fallo e l'intera festa sacrificale, con questa sola differenza, che Melampo ha appreso il culto di Dioniso dal tirio Cadmo e dai fenici che erano venuti con lui in Beozia. Queste affermazioni contrastanti hanno recentemente suscitato interesse, particolarmente in relazione alle ricerche di Creuzer, che ha cercato di scoprire in Omero, p. es., antichi misteri e tutte le fonti confluite in Grecia, asiatiche, pelasgiche, dodoniche, tracie, samotracie, frigie, indiane, buddiste, fenicie, egiziane, orfiche, oltre agli innumerevoli elementi autoctoni di riferimento locale ed altre singolarità. Questi molteplici punti di origine apparentemente contraddicono certo alla affermazione che quei poeti hanno dato, loro, nome e forma agli dèi. Ma i due aspetti, tradizione e configurazione autonoma, si possono senz'altro unificare. La tradizione è il primo lato, il punto di partenza che tramanda sí gli ingredienti, ma non dà ancora il contenuto vero e proprio e la forma autentica per gli dèi. Questo contenuto quei poeti trassero dal loro spirito, trovandogli nella libera trasformazione anche la vera forma; e cosí in effetti divennero i creatori della mitologia, che noi ammiriamo nell'arte greca. Ma gli dèi omerici d'altro canto non sono

un'invenzione semplicemente soggettiva o mere costruzioni artificiose, bensí hanno la loro radice nello spirito e nella fede del popolo greco e nei suoi fondamenti religiosi nazionali. Essi sono le potenze e le forze assolute, possiamo dire il culmine della rappresentazione greca, il centro del bello in generale, che le muse stesse hanno ispirato al poeta.

In questa creazione libera l'artista assume ora una posizione interamente diversa che in Oriente. I poeti e saggi indiani hanno anche, come punto di partenza, quel che già esiste: elementi naturali, cielo, fiumi, animali, ecc., oppure la pura astrazione di Brahma privo di contenuto e forma; ma la loro ispirazione è un frantumarsi dell'interno della soggettività, che riceve il pesante compito di elaborare questo suo esterno e che, nell'assenza di misura della sua fantasia, che si sottrae ad ogni direzione ferma, assoluta, non può essere veramente libera e bella nelle sue produzioni, ma al contrario non può che rimanere un produrre senza disciplina e un aggirarsi nella materia. Essa rassomiglia ad un costruttore che non ha un terreno sgombro; antiche rovine di muri semicrollati, colline, rocce sporgenti gli sono di ostacolo, a parte i fini particolari secondo cui deve fare la sua costruzione, per cui egli non potrà che erigere una produzione selvaggia, disarmonica, fantastica. Ciò che egli produce non è l'opera della sua fantasia creante liberamente dal proprio spirito. D'altra parte poeti ebraici ci presentano rivelazioni che il Signore ha fatto loro, cosicché qui ancora una volta a produrre è una ispirazione incosciente, separata, diversa dall'individualità e dallo spirito creativo dell'artista, cosí come nel sublime in generale l'astratto, l'eterno, viene nell'intuizione e nella coscienza essenzialmente in rapporto con ciò che a lui è altro ed esteriore.

Nell'arte classica, invece, i poeti e gli artisti sono, sí, an-

che profeti, maestri che annunciano e rivelano agli uomini cosa è l'assoluto ed il divino, ma:

α) *in primo luogo*, il contenuto dei loro dèi non è quel che è solo l'esterno della natura rispetto allo spirito umano, né l'astrazione dell'unica divinità, casi in cui non vi può essere che un formare superficiale o l'interiorità priva di forma. Il loro contenuto invece è preso dallo spirito e dall'esistenza dell'uomo ed è quindi ciò che è proprio al petto umano, è un contenuto con cui l'uomo può liberamente concordare come con se stesso, in quanto ciò che produce è la piú bella creazione di se stesso.

β) *In secondo luogo*, gli artisti sono anche *poeti*, sono coloro che configurano questa materia e contenuto a forma liberamente su di sé poggiante. Per questo aspetto gli artisti greci si rivelano come poeti veramente creatori. Tutti i molteplici ingredienti stranieri li hanno messi nel crogiolo, ma non ne hanno fatto una mistura, come nel calderone di una strega, bensí hanno distrutto alla pura fiamma dello spirito piú profondo tutto ciò che vi era di torbido, naturale, impuro, straniero e senza misura, e hanno bruciato tutti questi aspetti e lasciato comparire purificata la forma, affetta solo di deboli assonanze con la materia da cui è stata plasmata. Il compito degli artisti è consistito, a questo riguardo, sia nell'eliminare l'informe, il simbolico, il brutto ed il deforme che essi si trovavano dinanzi nella materia della tradizione, sia nel mettere in rilievo quel che è propriamente spirituale, che essi dovevano individualizzare e per cui dovevano cercare o inventare la corrispondente apparenza esterna. Qui per la prima volta è la figura umana e la forma, non piú usata come semplice personificazione, di azioni ed avvenimenti umani, che necessariamente, come abbiamo visto, subentra come l'unica realtà conforme. Certo anche queste forme l'artista le trova già nella realtà, ma egli deve pure

espellerne l'accidentale e l'improprio, prima che si possano dimostrare adeguate al contenuto spirituale dell'umano, il quale, colto nella sua essenzialità, diviene rappresentazione delle eterne potenze e degli dèi. Questa è la produzione libera, spirituale, e non soltanto arbitraria dell'artista.

γ) *In terzo luogo*, non standosene gli dèi solo per sé, ma agendo essi entro la realtà concreta della natura e degli eventi umani, il compito dei poeti è anche di conoscere la presenza e l'attività degli dèi in questa loro relazione con cose umane, di interpretare il particolare degli eventi naturali, delle azioni e dei destini umani, a cui appaiono intrecciate le potenze divine, e quindi di condividere il compito del sacerdote, del *mantis*. Noi, sul piano della nostra attuale riflessione prosaica, spieghiamo i fenomeni naturali secondo leggi e forze universali, le azioni degli uomini secondo le loro intenzioni interne e i loro fini autocoscienti; i poeti greci cercavano invece dappertutto intorno a loro il divino, e, dando alle attività umane la forma di azioni divine, con questa interpretazione non creavano che i diversi lati, secondo cui gli dèi esercitano la loro potenza. Infatti un gran numero di simili interpretazioni ci dà un gran numero di azioni in cui si palesa quel che è l'uno o l'altro dio. Se noi, p. es., scorriamo i poemi omerici, non troviamo quasi nessun evento significativo che non sia spiegato come effetto della volontà divina o della reale cooperazione degli dèi. Queste interpretazioni sono le idee, la fede dai poeti stessi generata, la loro concezione, che Omero esprime spesso in nome proprio, e solo in parte mette in bocca ai suoi personaggi, sacerdoti o eroi che siano. Cosí, all'inizio dell'*Iliade*, egli già per conto suo ha spiegato il sorgere della peste nel campo dei greci (I, vv., 9-12) come effetto della collera di Apollo contro Agamennone, che non voleva lasciar libera la figlia di

Crise, e poco dopo (I, vv. 94-100) fa annunziare la stessa interpretazione ai greci per bocca di Calcante.

In modo analogo, nell'ultimo canto dell'*Odissea* (dopo che Ermete ha accompagnato le ombre dei pretendenti esanimi ai campi di Asfodelo, dove essi trovano Achille e gli altri eroi che hanno combattuto dinanzi a Troia, ai quali infine si aggiunge anche Agamennone) Omero cosí fa raccontare da quest'ultimo la morte di Achille (*Odissea*, XXIV, vv. 41-63): "E noi tutto un giorno lottammo: e mai, forse / avremmo smesso la lotta, se Zeus con una tempesta non ci fermava. / Ma quando alle navi ti riportammo dalla battaglia, / ti stendemmo sul feretro, lavato il bel corpo / con acqua tepida e unguento: e intorno a te molte / lacrime calde versarono i Danai e si tagliavan le chiome. / La madre venne dal mare con le immortali marine / udito l'annunzio; un grido sul mare s'alzava, / prodigioso, e il terrore afferrò gli Achei tutti; / e forse d'un balzo si rifugiavano sulle concave navi, / se un uomo non li fermava, di molta e antica sapienza, / Nestore del quale ottimo sempre appariva il consiglio." * Egli spiega loro il fenomeno dicendo: "'...ecco la *madre* dal mare con le immortali marine / viene a vedere il figlio suo morto!' / Cosí disse, e fermaron la fuga i magnanimi Achei." * Ora essi sapevano, infatti, di che cosa si trattava: un fatto umano, la madre piangente va a lui incontro; i loro occhi, le loro orecchie avvertono solo quel che essi stessi sono; Achille è suo figlio, essa si abbandona ai lamenti; e cosí, volgendosi ad Achille, Agamennone continua nella sua narrazione, e descrive il dolore generale: "intorno a te si disposero le figlie del Vecchio del Mare, / angosciate gemendo, e vesti ambrosie ti rivestirono. / Le nove Muse, tutte, alternandosi, con la voce bel-

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

lissima, / il compianto cantavano: e allora nessuno potevi veder senza lacrime / fra gli Argivi: tanto li commoveva la Musa armoniosa." *

Ma soprattutto a questo riguardo un'altra apparizione divina mi è sempre parsa attraente ed interessante nell'*Odissea*. Nel corso delle sue peregrinazioni, Ulisse, fra i Feaci, durante i giuochi guerreschi, è ingiuriato da Eurialo (VIII, vv. 159-200), perché si è rifiutato di prendere parte al lancio del disco; egli risponde irritato con biechi sguardi e aspre parole, poi si alza, afferra il disco piú grande e piú pesante degli altri e lo lancia molto al di là della meta. Uno dei feaci indica il posto ed esclama, rivolto a lui: " Anche un cieco, straniero, distinguerebbe il tuo segno / a tentoni! non è confuso fra gli altri, / è il primissimo. Rincuorati per questa tua prova: / tra i Feaci nessuno raggiungerà o passerà questo segno. " * Cosí egli parlò ed il divino Odisseo, che molto aveva sofferto, gioí nel vedere un amico bene intenzionato in questa gara. Omero interpreta queste parole, l'amichevole incoraggiamento di un Feace, come l'amichevole modo di rivelarsi di Atena.

b) *I nuovi dèi dell'ideale classico*

Quali sono dunque, ecco la seconda domanda, i *prodotti* di questo modo classico di attività artistica? Di che genere sono i nuovi dèi dell'arte greca?

α) La rappresentazione piú generale ed insieme piú completa della loro natura ci presenta la loro individualità concentrata, nella misura in cui questa, dalla molteplicità delle accidentalità marginali, singole azioni ed eventi,

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

si è riunita nell'unico punto focale della sua semplice unità con sé.

αα) Quel che di questi dèi ci colpisce, è in primo luogo la spirituale individualità *sostanziale* che, ritornata in sé dalla variopinta parvenza del particolare dei bisogni e dall'inquietudine del finito con i suoi mille fini, poggia sicura sulla propria universalità come su una base eterna e chiara. Solo per questa ragione gli dèi appaiono come le potenze intramontabili, il cui potere indisturbato viene ad intuizione non nel particolare, nella sua complicazione con l'altro ed esteriore, ma nella propria immutabilità e integrità.

ββ) D'altra parte essi non sono però la semplice astrazione di universalità spirituali e quindi cosiddetti ideali universali, ma, nella misura in cui sono individui, appaiono come un ideale che ha in se stesso esistenza e perciò determinatezza, cioè ha come spirito *carattere*. Senza carattere non appare individualità. Per questo aspetto a base anche degli dèi spirituali, come abbiamo sopra mostrato, c'è una determinata potenza naturale, con cui si fonde una determinata sostanza etica, la quale indica ad ogni dio una sfera limitata per la propria piú esclusiva attività. I molteplici lati e tratti che affiorano con questa particolarità costituiscono, ridotti ad unità semplice con sé, i caratteri degli dèi.

γγ) Ma nel vero ideale questa determinatezza non deve circoscriversi alla netta delimitazione dell'*unilateralità* del carattere, ma deve egualmente apparire ritornata all'universalità del divino. Cosí ogni dio, in quanto porta in sé la determinatezza come individualità *divina* e quindi *universale*, è dunque tanto un carattere determinato quanto tutto in tutto, librandosi nel centro pieno e conciliato che vi è fra una semplice universalità ed un'altrettanto astratta particolarità. Ciò dà all'ideale autentico del clas-

sico la sicurezza e quiete infinita, la beatitudine imperturbata e la libertà non ostacolata.

β) Inoltre, come bellezza dell'arte classica, il carattere divino in se stesso determinato non è solo spirituale, ma è anche forma che appare esteriormente nella sua corporeità, visibile all'occhio come allo spirito.

αα) Questa bellezza, in quanto ha a contenuto non solo il naturale e l'animalità nella loro personificazione spirituale, ma lo spirituale stesso nella sua esistenza adeguata, deve accettare solo nei propri aspetti secondari il *simbolico* e quanto si riferisce al mero naturale. L'espressione a lei propria è la forma esterna peculiare allo spirito e allo spirito solo, nella misura in cui in essa l'interno si porta ad esistenza e attraverso essa perfettamente si effonde.

ββ) D'altro lato la bellezza classica non deve acquistare l'espressione del *sublime*. Infatti unicamente l'universale astratto, che non si riunisce con sé in determinatezza, ma si volge *solo* negativamente verso il particolare e quindi verso ogni incarnazione, ci dà la visione del sublime. Ma la bellezza classica introduce l'individualità spirituale nel mezzo della sua esistenza al contempo naturale, esplicando l'interno solo nell'elemento di una apparenza esterna.

γγ) Per questo la forma esterna, come lo spirituale che in essa si dà esistenza, deve esser libera da ogni accidentalità di determinatezza esterna, da ogni dipendenza naturale e morbosità, deve sottrarsi ad ogni finitezza, ad ogni caducità, ad ogni occupazione intorno a ciò che è semplicemente sensibile. La sua determinatezza, che si confonde con il carattere spirituale determinato del dio, deve purificarsi ed elevarsi a libero accordo con le forme universali della figura umana. Solo l'esteriorità senza macchia, depurata da ogni tratto di debolezza e relatività, e sciolta da ogni residuo di particolarità arbitraria, corri-

sponde all'interno spirituale che deve in essa immergersi e divenire corporeo.

γ) Ma, essendo gli dèi al contempo ripiegati dalla determinatezza del carattere nell'universalità, nella loro apparenza deve anche venire a manifestazione l'autoessere dello spirito come il poggiare in sé e la sicurezza di sé nel proprio esterno.

αα) Per questo noi vediamo parimenti nell'individualità concreta degli dèi, nell'ideale classico vero e proprio, questa nobiltà e questa altezza di spirito, in cui si palesa la lontananza da ogni indigenza del finito, nonostante che lo spirito entri completamente nella forma corporea e sensibile. Il puro essere in sé e la liberazione astratta da ogni sorta di determinatezza condurrebbero al sublime; ma poiché l'ideale classico viene ad apparire nell'esistenza che è solo la sua, che è l'esistenza dello spirito stesso, anche la sua sublimità si mostra fusa con la bellezza e immediatamente, quasi, passata in essa. Ciò costituisce per le forme divine necessariamente l'espressione della maestà, della sublimità classicamente *bella*. Una eterna serietà, una immutabile quiete aleggia sulla fronte degli dèi e si effonde su tutta la loro figura.

ββ) Nella loro bellezza quindi essi appaiono elevati oltre la propria corporeità, per cui sorge un contrasto fra la loro beata altezza, che è uno spirituale essere in sé, e la loro bellezza che è esteriore e corporea. Lo spirito appare immerso interamente nella sua forma esterna e al contempo fuori di essa, calato esclusivamente in sé. È come se un dio immortale vagasse fra uomini mortali.

A questo riguardo gli dèi greci producono la stessa impressione che, nonostante ogni differenza, ha fatto su di me il busto di Goethe scolpito da Rauch, quando lo vidi per la prima volta. Anche voi avrete certamente visto l'alta fronte, il naso gagliardo da dominatore, lo sguardo

franco, il mento rotondo, le labbra colte e loquaci, l'atteggiamento intelligente della testa, lo sguardo rivolto leggermente in alto e di fianco; e al contempo l'intera pienezza di una umanità pensosa ed amichevole, muscoli della fronte ben lavorati ed esprimenti i pensieri e i sentimenti, le passioni e, con tutta questa vitalità, la calma, la quiete, la maestà della vecchiaia; e accanto a ciò le labbra vizze, che ricadono sulla bocca senza denti, la rilassatezza del collo e delle guance, per cui ancor di piú torreggia il naso e piú alta si erge come un muro la fronte. La potenza di questa salda figura, che viene ricondotta principalmente all'immutabilità, appare nei suoi contorni sciolti, rilassati, come la testa eccelsa e la figura degli orientali con il loro ampio turbante, ma con la veste ondeggiante e le pantofole slacciate; è lo spirito saldo, potente, senza tempo, che, sotto la maschera della mortalità che lo riveste, ha in animo di lasciar cadere questo involucro e lo lascia solo ancora ondeggiare liberamente intorno a lui.

In modo analogo anche gli dèi appaiono elevati, per il lato di questa alta libertà e quiete spirituale, oltre la loro corporeità, cosicché sentono quasi come appendice superflua la loro figura, le loro membra, nonostante la bellezza e la perfezione di queste. E tuttavia l'intera figura è vivamente animata, identica con l'essere spirituale, senza separazioni, senza l'esteriorità reciproca di ciò che è in sé compatto e delle parti piú morbide, mentre lo spirito non sfugge e non si leva dal corpo, ma entrambi formano *un unico* solido tutto, da cui l'essere in sé dello spirito tranquillamente traspare solo nella meravigliosa sicurezza di sé.

γγ) Ma in quanto quel contrasto accennato esiste, anche se non compare come differenza e separazione della spiritualità interna e del suo esterno, il negativo che esso

implica è proprio per ciò immanente a questo *intiero* inseparato, ed in lui stesso espresso. Ciò costituisce, entro l'altezza spirituale, il soffio e la nube di mestizia che gli uomini dotati di sensibilità hanno sentito nelle immagini degli dèi antichi pur nella bellezza perfezionata fino alla leggiadria. La quiete di una serenità divina non deve particolarizzarsi a gioia, piacere, contentezza, e la *pace* dell'eternità non deve decadere a sorriso della presunzione e di un confortevole piacere. La contentezza è il sentimento dell'accordo della nostra soggettività singola con la condizione del nostro stato determinato, a noi dato o dai noi prodotto. Napoleone, p. es., non ha mai espresso la sua contentezza con maggiore intensità che quando gli riusciva qualcosa di cui tutto il mondo si mostrava scontento. Infatti la contentezza è solo l'approvazione del mio proprio essere, agire e tendere, ed il suo estremo si dà a conoscere in quel sentimento filisteo a cui ogni persona arrivata non può sottrarsi. Questo sentimento e la sua espressione non sono però l'espressione degli dèi plastici ed eterni. La bellezza libera e perfetta non può accontentarsi della concordanza con una determinata esistenza finita, ma la sua individualità, sia dal lato dello spirito che della forma, pure essendo caratteristica ed in sé determinata, concorda solo con sé come al contempo universalità libera e spiritualità in sé poggiante. Questa universalità si è voluto rimproverare agli dèi greci come freddezza. Freddi tuttavia essi lo sono solo per l'intimità moderna nel finito; considerati per se stessi hanno calore e vita; la pace beata che si specchia nella loro corporeità è essenzialmente un fare astrazione dal particolare, un essere indifferente verso il transeunte, un rinunziare all'esteriore, un rifiuto, pur se imperturbato e senza pena, del terreno e del caduco, cosí come la serenità spirituale guarda profondamente oltre la morte, la tomba, la perdita, la temporalità e, proprio

perché profonda, contiene in sé questo negativo. Ma quanto piú nelle forme divine appare la serietà e la libertà spirituale, tanto piú si fa sentire il contrasto fra questa altezza e la determinatezza e corporeità. Gli dèi beati si affliggono, per cosí dire, per la loro beatitudine o corporeità; nel loro aspetto si legge il destino che li sovrasta, e il cui sviluppo, facendo venir fuori realmente quella contraddizione fra altezza e particolarità, fra spiritualità ed esistenza sensibile, porta l'arte classica incontro al suo tramonto.

c) Se noi ora, *in terzo luogo*, chiediamo quale sia il genere di rappresentazione esterna adeguata a questo concetto sopra dato dell'ideale classico, anche a questo riguardo i punti di vista essenziali sono stati indicati già prima nella considerazione dell'ideale in generale, e perciò qui basta dire che nell'ideale classico vero e proprio l'individualità spirituale degli dèi non è colta nella sua relazione ad altro, né viene portata dalla sua particolarità in conflitto e lotta, ma viene ad apparenza nell'eterno poggiare in sé, in questa dolorosità della pace divina. Il carattere determinato non si realizza quindi nel senso che stimoli gli dèi a sentimenti e passioni particolari o li costringa a raggiungere fini determinati. Al contrario essi sono ricondotti, da ogni collisione e complicazione, da ogni relazione al finito e all'in sé discorde, all'essere puramente immersi in sé. Questa quiete rigorosissima, non rigida, fredda e morta, ma pensosa e immutabile, è per gli dèi classici la forma piú alta e adeguata di raffigurazione. Perciò quando essi si presentano in situazioni determinate, queste non devono essere situazioni o azioni che diano occasione a conflitti, ma devono essere tali da lasciare, essendo esse stesse pacifiche, anche gli dèi nella loro pace. Perciò fra le arti particolari la scultura è quella piú idonea a manifestare l'ideale classico nel suo semplice essere presso sé, in cui deve ve-

nire ad apparenza piú la divinità universale che non il carattere particolare. Questo lato dell'ideale è fissato principalmente dalla scultura piú antica e piú rigida, mentre solo quella successiva perviene ad una maggiore vitalità drammatica delle situazioni e dei caratteri. La poesia lascia invece agire gli dèi, cioè lascia che essi si comportino negativamente verso un'esistenza, e li porta cosí a lotta e conflitto. La quiete della plastica, quando rimane nel regno suo proprio, può esprimere il momento negativo dello spirito nei riguardi delle particolarità solo in quella serietà e mestizia di cui abbiamo già parlato prima.

2. *La cerchia degli dèi particolari*

La divinità come individualità intuita, rappresentata in una esistenza immediata, e quindi come individualità determinata e particolare, diviene necessariamente una *molteplicità* di figure. Il politeismo è assolutamente essenziale al principio dell'arte classica; e sarebbe una ben stolta impresa pretendere di configurare in plastica bellezza l'unico dio della sublimità e del panteismo oppure quello della religione assoluta, che concepisce Dio come personalità spirituale e puramente interiore. Egualmente stolto sarebbe pensare che presso gli ebrei, i maomettani o i cristiani, per il contenuto della loro fede religiosa, le forme classiche avessero potuto comparire, come presso i greci, per intuizione originaria.

a) *Molteplicità di dèi individuali*

In questa molteplicità l'universo divino di questa fase si dischiude in una cerchia di dèi particolari, di cui ognuno è, per sé e di fronte agli altri, un individuo. Queste

individualità però non sono tali da poter essere considerate come allegorie di proprietà generali, p. es. Apollo come dio della sapienza, Zeus quello della sovranità, ma Zeus è parimenti la sapienza, ed Apollo nelle *Eumenidi*, come abbiamo visto, protegge anche Oreste, figlio e figlio di *re*, che egli stesso aveva spinto alla vendetta. La cerchia degli dèi greci è una molteplicità di individui, di cui ogni singolo dio, pur nel carattere determinato di una particolarità, è una totalità in sé riunita, che ha in se stessa anche la qualità di un altro dio. Infatti ogni figura, in quanto divina, è sempre anche l'intiero. Per questo soltanto gli dèi individuali della Grecia possiedono una grande ricchezza di tratti e, quantunque la loro beatitudine risieda nel loro universale poggiare spirituale su di sé e nell'astrazione dalla diretta e finitizzante tendenza alla molteplicità dispersiva delle cose e dei rapporti, tuttavia hanno parimenti il potere di mostrarsi attivi ed operanti secondo lati diversi. Essi non sono né il particolare astratto né l'universale astratto, ma l'universale che è la fonte del particolare.

b) *Mancanza di una partizione sistematica*

A causa di questo genere di individualità, il politeismo greco non può costituire una totalità in sé *sistematicamente* articolata. Certo, al primo sguardo sembra inevitabile avanzare la richiesta che i molti dèi riuniti nell'Olimpo debbano esprimere in sé nel loro insieme, se la loro particolarizzazione deve aver verità ed il loro contenuto deve essere classico, anche la totalità dell'idea, come anche che essi debbano esaurire l'intera cerchia delle potenze necessarie della natura e dello spirito, e quindi lasciarsi costruire sistematicamente, cioè mostrarsi come necessari. A questa richiesta sarebbe poi però subito da aggiungere

la limitazione, che quelle potenze dell'animo e dell'assoluta interiorità spirituale in generale, che saranno attive solo nella successiva religione superiore, rimarrebbero escluse dall'ambito degli dèi classici, di modo che l'ambito del contenuto, i cui lati particolari possono venire ad intuizione nella mitologia greca, verrebbe cosí a ridursi già per questo solo fatto. Inoltre, da un lato, con l'individualità in sé molteplice compare necessariamente anche l'accidentalità della determinatezza, che si sottrae alla rigorosa articolazione delle differenze concettuali, in quanto non permette agli dèi di permanere nella astrazione di *una* determinatezza; dall'altro l'universalità, nel cui elemento gli dèi individuali hanno la loro esistenza beata, supera la particolarità fissa, e la maestà delle potenze eterne si eleva serenamente oltre la fredda serietà del finito, in cui per la loro limitatezza sarebbero avviluppate le forme divine, se mancasse questa inconseguenza.

c) *Carattere fondamentale della cerchia degli dèi*

Per quanto quindi nella mitologia greca siano rappresentate le potenze fondamentali del mondo, come totalità della natura e dello spirito, questo insieme non può presentarsi come un intiero *sistematico* a causa e della divinità universale e dell'individualità degli dèi. Altrimenti, invece che caratteri *individuali*, gli dèi sarebbero solo essenze allegoriche e, invece che individui *divini*, caratteri finitamente limitati, astratti.

Se quindi esaminiamo piú da vicino la cerchia delle divinità greche, cioè quella dei cosiddetti dèi principali, nel loro semplice carattere fondamentale quale appare fissato dalla scultura nella rappresentazione piú generale e tuttavia sensibilmente concreta, vediamo che le differenze essenziali e la loro totalità sono sí stabilite, ma nel det-

taglio sono sempre cancellate e il rigore dell'esecuzione è mitigato col portarlo al livello dell'inconseguenza della bellezza e dell'individualità. Cosí, p. es., Zeus ha il dominio su dèi e uomini, senza però che con questo metta essenzialmente in pericolo la libera autonomia degli altri dèi; egli è il dio supremo, ma la sua potenza non assorbe quella degli altri. Egli è, sí, in connessione con il cielo, il fulmine e il tuono e con la vitalità procreatrice della natura, ma è ancor piú ed in modo piú appropriato la potenza dello Stato, dell'ordinamento legale delle cose, ciò che obbliga nei patti, nei giuramenti, nell'ospitalità, e in generale è il vincolo della sostanzialità umana, pratica, etica, e il potere della sapienza e dello spirito. I suoi fratelli sono rivolti rispettivamente verso il mare e, al disotto, verso il mondo sotterraneo. Apollo appare come il dio sciente, come l'espressione e la bella rappresentazione degli interessi dello spirito, come maestro delle Muse. "Conosci te stesso" è scritto sul suo tempio a Delfi, comando che non si riferisce tuttavia a debolezze e mancanze, ma all'essenza dello spirito, all'arte e ad ogni vera coscienza. L'astuzia e il bel discorso, la mediazione in generale, anche nella veste in cui essa rientra in sfere subordinate che, nonostante gli elementi immorali che vi sono mescolati, appartengono ancora al regno dello spirito perfetto, costituiscono il dominio principale di Ermete, che ha anche il compito di condurre le ombre dei morti nel mondo sotterraneo. Il potere della guerra è un tratto fondamentale di Ares; Efesto si mostra versato nella tecnica, mentre l'ispirazione che porta ancora in sé un elemento del naturale, il potere naturale entusiasmante del vino, i giuochi, le rappresentazioni drammatiche ecc., sono attribuiti a Dioniso. Le divinità femminili hanno un'analoga cerchia di contenuto. In Giunone troviamo il vincolo etico del matrimonio come una

determinazione fondamentale; Cerere ha insegnato e diffuso l'agricoltura e quindi ha dato agli uomini tutt'e due i lati che si trovano in questa: la cura per la buona riuscita, dei prodotti naturali, che soddisfano i bisogni piú immediati, e nello stesso tempo l'elemento spirituale della proprietà, del matrimonio, del diritto, degli inizi della civiltà e dell'ordinamento etico. Parimenti Atena è senso della misura, riflessività, legalità, la potenza della saggezza, dell'abilità tecnica e del valore, e riunisce nella sua pensosa verginità guerriera lo spirito concreto del popolo, il libero spirito sostanziale della città di Atene, rappresentandolo oggettivamente come potenza dominante, da onorare in modo divino; Diana invece, a differenza dalla Diana di Efeso, ha come sua caratteristica essenziale la piú ritrosa autonomia di una castità verginale, essa ama la caccia ed è in generale non la vergine calma e pensosa, ma una vergine severa tutta volta all'esterno. Afrodite, infine, con il grazioso Amore, in cui l'antico Eros titanico si è trasformato in fanciullo, indica gli affetti umani dell'inclinazione, dell'amore tra i sessi, ecc.

Tale è il contenuto degli dèi individuali spiritualmente configurati. Per quel che riguarda la loro rappresentazione esterna, dobbiamo ancora una volta menzionare la scultura come l'arte che perviene fino a questa particolarità degli dèi. Ma essa, se esprime l'individualità nella sua determinatezza già piú specifica, oltrepassa già la prima severa maestà, pur se unifica ancora la varietà e la ricchezza degli individui in *una sola* determinatezza, in ciò che chiamiamo carattere, fissando in figure divine questo carattere nella sua piú semplice chiarezza per l'intuizione sensibile, cioè per la determinatezza piú esternamente perfetta, ultima. Infatti nei riguardi dell'esistenza esterna e reale la rappresentazione rimane sempre alquanto indeterminata, pur se come poesia elabora il contenuto in un grande numero

di storie, estrinsecazioni ed eventi riguardanti gli dèi. Perciò la scultura per un verso è piú ideale, mentre per un altro individualizza il carattere degli dèi in un'umanità interamente determinata, e porta a compimento l'antropomorfismo dell'ideale classico. Le statue greche, in quanto sono questa raffigurazione dell'ideale nella sua esteriorità, che è però comunque conforme al contenuto interno, essenziale, sono gli ideali in sé e per sé, le forme eterne, per sé essenti, il centro della bellezza classica plastica, il cui tipo rimane a fondamento anche quando queste forme appaiono entrare in azioni determinate e avvolgersi in eventi particolari.

3. *L'individualità singola degli dèi*

L'individualità e la sua rappresentazione non possono però accontentarsi della particolarità del carattere, che è ancor sempre relativamente astratta. La costellazione è tutta esaurita nella sua semplice legge, e porta questa ad apparire; pochi tratti di carattere determinati danno la forma al regno minerale; ma già nella natura vegetale si palesa un'infinita pienezza di svariatissime forme, passaggi, mescolanze e anomalie; gli organismi animali si mostrano in una vastità ancora maggiore di distinzioni e di influenza reciproca con l'esteriorità con cui sono in relazione. Se noi saliamo infine allo spirituale e al suo apparire, troviamo una multilateralità dell'esistenza interna ed esterna infinitamente piú ampia. Ora, non arrestandosi l'ideale classico all'individualità in sé poggiante, ma dovendo porla anche in movimento, metterla in rapporto con altro e mostrarvela attiva, anche il carattere degli dèi non si ferma alla determinatezza in se stessa ancor sostanziale, ma entra in ulteriori particolarità. Questo movimen-

to che si dischiude verso l'esistenza esteriore e la mutabilità che vi è legata offrono solo i tratti precisi per la *singolarità* di ogni dio, cosí com'essa conviene ad una individualità vivente e le è necessaria. Ma a questo genere di singolarità è associata al contempo l'accidentalità dei tratti particolari, che non vengono piú ricondotti all'universale del significato sostanziale; perciò tale lato particolare dei singoli dèi diviene qualcosa di positivo che deve essere presente solo come un attributo esteriore ed accessorio e limitarsi a fare da eco.

a) *La materia dell'individualizzazione*

Sorge allora la domanda: donde deriva la *materia* per questi singoli modi di apparire degli dèi, come vengono a procedere essi nella loro particolarizzazione? Per un individuo umano reale, per il suo carattere, secondo cui compie le azioni, per gli eventi in cui si trova implicato, per il destino che lo coglie, le circostanze esterne, l'epoca della nascita, le disposizioni innate, i genitori, l'educazione, l'ambiente, i rapporti dell'epoca, l'intero ambito di circostanze relative interne ed esterne, offrono il diretto materiale positivo. Questa materia è contenuta nel mondo esistente, e le biografie di singoli uomini saranno per questo aspetto ogni volta caratterizzate dalla piú grande diversità individuale. Ma le cose stanno diversamente con le libere figure divine che non esistono nella realtà concreta, ma sono scaturite dalla fantasia. Per questo si potrebbe credere che i poeti e gli artisti, che in generale creano l'ideale dal loro libero spirito, abbiano preso la materia per le accidentali singolarità solo dall'arbitrio soggettivo dell'immaginazione; ma questa idea è falsa. Infatti noi abbiamo assegnato all'arte classica questo posto, che essa si è sviluppata a ciò che è come ideale autentico, solo at-

traverso la reazione ai presupposti necessariamente appartenenti al suo ambito. Da questi presupposti discendono le particolarità specifiche che procurano agli dèi la loro piú circostanziata vita individuale. I momenti principali di questi presupposti sono stati già indicati, per cui qui dobbiamo limitarci solo ad un breve accenno a ciò che è stato detto prima.

α) La prima ricca fonte di materiale è costituita dalle religioni naturali simboliche che servono alla mitologia greca come base che ha però subíto in essa delle trasformazioni. Ma questi tratti derivati, essendo qui attribuiti agli dèi rappresentati come individui spirituali, devono perdere essenzialmente il carattere di simboli, poiché non possono piú conservare un significato che sarebbe diverso da quel che l'individuo stesso è e porta ad apparenza. Il precedente contenuto simbolico diviene cosí contenuto di un soggetto divino e, poiché esso non riguarda il lato sostanziale del dio, ma solo la particolarità, che è piú che altro accessoria, tale materia si abbassa a storia esterna, ad un fatto o ad un avvenimento ascritto alla volontà degli dèi in questo o in quel caso particolare. Cosí qui tutte le tradizioni simboliche di precedenti poemi sacri riappaiono e assumono, trasformate in azioni di una individualità soggettiva, la forma di eventi e storie umane, che devono essere veramente accadute agli dèi e non essere state solo inventate a piacere dai poeti. Quando, p. es., Omero racconta che gli dèi se ne erano andati a banchettare presso gli irreprensibili etiopi per dodici giorni, questa sarebbe, come semplice fantasia del poeta, una ben povera invenzione. E lo stesso dicasi per la narrazione della nascita di Giove. Crono aveva divorato tutti i figli che aveva generato, cosicché la moglie Rea, divenuta incinta di Zeus, l'ultimo, si recò a Creta e qui partorí il figlio, dando a Crono da divorare, al posto di questo, un sasso che aveva ricoper-

to di pelli. Successivamente Crono rigettò tutti i figli e le figlie ed anche Poseidone. Questa storia, come invenzione soggettiva, sarebbe sciocca; ma vi si scorgono i resti di significati simbolici che vi appaiono però, avendo perduto il proprio carattere simbolico, come evento puramente esteriore. Lo stesso dicasi per la storia di Cerere e Proserpina. Qui l'antico significato simbolico è dato dalla sparizione e germinazione del seme di grano. Il mito rappresenta la cosa cosí: Proserpina si divertiva in una valle con i fiori e aveva raccolto il profumato narciso, che da *una sola* radice aveva dato cento fiori. Ma allora la terra tremò, ed apparve Plutone che sollevò lei piangente nel suo carro d'oro e la condusse nel mondo sotterraneo. Cerere, piena di dolore materno, a lungo e invano vagò allora per la terra. Alla fine Proserpina ritornò nel mondo della luce, ma Zeus aveva ciò permesso a condizione che Proserpina non avesse gustato ancora il nutrimento degli dèi. Purtroppo, nell'Eliso, aveva una volta mangiato una melagrana, per cui ella fu autorizzata a passare sulla terra solo l'estate e la primavera. Anche qui il significato universale non ha conservato la sua forma simbolica, ma è stato elaborato in un avvenimento umano, che lascia trasparire il senso universale soltanto da lungi mediante i molti tratti esterni. Egualmente anche gli appellativi degli dèi indicano spesso analoghi fondamenti simbolici, che però hanno abbandonato la loro forma simbolica e servono ormai solo a dare all'individualità una determinatezza piú piena.

β) Un'altra fonte delle particolarità positive dei singoli dèi è data dai riferimenti locali, sia in relazione all'origine delle rappresentazioni intorno agli dèi, che in relazione alla introduzione e al sorgere del loro culto ed ai luoghi diversi in cui erano particolarmente venerati.

αα) Sebbene quindi la rappresentazione dell'ideale e

della sua universale bellezza abbia trasceso le località particolari e le loro peculiarità, ed abbia riunito le singole esteriorità, presenti nell'universalità della fantasia artistica, in un'immagine totale assolutamente corrispondente al significato sostanziale, tuttavia non appena la scultura porta gli dèi nella loro singolarità anche in relazioni e rapporti determinati, questi tratti particolari ed i colori locali riaffiorano sempre, al fine di dare dell'individualità qualcosa di piú preciso, anche se solo di esteriore. Cosí come Pausania, p. es., riporta una grande quantità di tali rappresentazioni, sculture, quadri, leggende locali, che aveva visto o di cui aveva altrimenti appreso l'esistenza in templi, in luoghi pubblici, nei tesori dei templi, in regioni dove era accaduto qualcosa di importante, cosí egualmente per questo aspetto confluiscono nei miti greci, amalgamandosi con quelle indigene, antiche tradizioni e localizzazioni straniere; e a tutte piú o meno è dato un riferimento alla storia, alla nascita, alla fondazione degli stati, particolarmente ad opera di coloni. Ma avendo perduto questa varia e specifica materia il suo significato originario nell'universalità degli dèi, ne risultano storie che restano tutte confuse e per noi senza senso. Cosí, p. es., Eschilo nel suo *Prometeo* ci presenta le peregrinazioni di Io in tutta la loro esteriorità e crudezza, come un bassorilievo di pietra, senza alcun riferimento ad un significato naturale o etico o riguardante la storia popolare. Lo stesso avviene per Perseo, Dioniso ecc., ma specialmente per Zeus, le sue nutrici, le sue infedeltà verso Era, che egli in date occasioni appende anche per i piedi ad un'incudine lasciandola ondeggiare fra cielo e terra. Anche in Ercole troviamo la piú varia e molteplice materia che poi assume in storie del genere un aspetto del tutto umano sot-

to forma di accidentali eventi, fatti, passioni, disgrazie ed altri avvenimenti del genere.

ββ) Inoltre le potenze eterne dell'arte classica sono le sostanze universali sotto la forma reale dell'esistenza e dell'agire dell'*uomo* greco, dei cui originari inizi nazionali, risalienti ai tempi eroici e ad altre tradizioni, si conservano anche in tempi successivi nelle figure divine molti residui particolari. Cosí molti tratti nelle varie storie di dèi certamente indicano individui storici, eroi, antichi gruppi etnici, avvenimenti naturali ed accadimenti riguardanti lotte, guerre ed altre eventualità. E come le famiglie, le diversità delle stirpi, sono il punto di partenza dello Stato, cosí i greci avevano anche i loro dèi familiari, i Penati, dèi propri alla stirpe e divinità protettrici delle singole città e dei singoli stati. In rapporto a questi aspetti storici si è affermato che l'origine degli dèi greci in generale va fatta risalire a questi eventi storici, eroi ed antichi re. Questa è un'opinione plausibile ma piatta, ancor oggi rimessa in circolazione da Heyne. Analogamente un francese, Nicola Fréret, ha assunto come principio generale della guerra fra dèi, p. es., le contese fra i diversi ordini sacerdotali. Che tale momento storico ci sia stato, che determinate stirpi abbiano fatto valere le proprie concezioni del divino, che pure le diverse località abbiano tramandato dei tratti per l'individualizzazione degli dèi, è certo incontestabile; ma l'origine vera e propria degli dèi non risiede in questo esteriore materiale storico, bensí nelle potenze spirituali della vita per rappresentare le quali sono stati concepiti, cosicché il positivo, il locale, lo storico può giocare un ruolo piú ampio solo per la esecuzione piú precisa delle singole individualità.

γγ) Inoltre, entrando il dio nella rappresentazione degli uomini e, ancor piú, essendo raffigurato dalla scul-

tura in una forma corporea, reale, a cui l'uomo poi si rapporta nel culto con azioni rituali, anche da questa relazione affiora un nuovo materiale per l'ambito del positivo ed accidentale. Gli animali o i frutti sacrificati ad ogni dio, la processione dei sacerdoti e dei fedeli, la successione in cui si svolgono le cerimonie particolari, tutto questo offre un grande numero di singoli e disparatissimi tratti. Infatti ognuna di tali cerimonie possiede una quantità infinita di lati e di esteriorità che per sé potrebbero essere a caso in un modo o in un altro; ma in quanto appartenenti ad un'azione sacra devono essere qualcosa di fisso, di non arbitrario, e vengono a muoversi nella sfera del simbolico. Ciò riguarda, p. es., il colore dei vestiti, nel caso di Bacco il colore del vino, o la pelle di capriolo in cui si avvolgevano gli iniziandi ai misteri; hanno qui il loro posto anche le vesti e gli attributi degli dèi, l'arco dell'Apollo pitico, la frusta, la verga e innumerevoli altre esteriorità. Tali cose tuttavia divengono via via una semplice abitudine; nessuno nel servirsene pensa piú alla prima origine, e quel che noi potremmo indicare dottamente, come significato, è allora una semplice esteriorità a cui l'uomo partecipa per interesse immediato, per uno scherzo, per divertirsi, per godere il presente, per devozione, oppure perché è appunto usanza, perché è immediatamente stabilito in questo determinato modo ed è fatto anche dagli altri. Quando, p. es., da noi i ragazzi d'estate accendono i fuochi di San Giovanni, oppure si danno a saltare e tirano contro le finestre, essi ubbidiscono ad una usanza puramente esteriore, in cui il significato vero e proprio è divenuto un aspetto del tutto secondario, come nelle danze dei giovani e delle fanciulle greche le complicazioni della danza, i cui giri imitavano, come gli intrecci del Labirinto, i movimenti incrociati dei pianeti. Non si danza

per pensarci su, ma l'interesse si limita alla danza e alla sua festosità piena di gusto e di leggiadria, fatta di bel movimento. L'intero significato, che costituiva la base originaria e la cui manifestazione per la rappresentazione e per l'intuizione sensibile era di natura simbolica, diviene così una rappresentazione della fantasia in generale, di cui siamo disposti ad accettare i particolari come una fiaba, o, come nella narrazione storica, come determinazione dell'esteriorità nel tempo e nello spazio; di esse si può dire solo: "*è* cosí" oppure "si dice, si racconta" ecc. L'interesse dell'arte può consistere perciò solo nel ricavare da questa materia divenuta esteriorità positiva un lato, e nel farne qualcosa che ci ponga dinanzi gli dèi come individui concreti, vivi, e che si limiti a riecheggiare soltanto un significato piú profondo.

Questo positivo dà agli dèi greci, quando è nuovamente elaborato dalla fantasia, appunto l'incanto dell'umanità vivente, poiché ciò che altrimenti è solo sostanziale e potente è collocato nella presenza individuale, che in generale è composta da ciò che è vero in sé e per sé e da ciò che è esteriore ed accidentale, e l'indeterminato, pur sempre implicito nella rappresentazione degli dèi, è limitato piú strettamente ed arricchito. Ma noi non dobbiamo attribuire alle storie specifiche e ai tratti caratteristici particolari un valore piú ampio, perché ciò che nella sua prima origine ha un significato simbolico, ha ora solo il compito di completare a sensibile determinatezza l'individualità spirituale degli dèi nei riguardi dell'umano, ed aggiungere ad essa, con questo aspetto non divino per contenuto ed apparenza, il lato dell'arbitrario e della accidentalità propria all'individuo concreto. La scultura, in quanto porta ad intuizione i puri ideali divini e deve rappresentare solo nel corpo vivente il carattere e l'espressione, farà comparire nel modo meno

avvertibile l'estrema individualizzazione esteriore, pur facendosi questa valere anche in questo ambito; cosí, p. es., da dio a dio varia l'acconciatura del capo, la pettinatura, l'arricciatura, e non solo per scopi simbolici, ma anche per una individualizzazione piú precisa. Cosí p. es., i riccioli di Ercole sono corti, quelli di Zeus copiosi e maestosi, Diana ha una conciatura di capelli diversa da Venere, Pallade ha sull'elmo la Gorgona; e lo stesso dicasi per le armi, i braccialetti, le fasce, le cinture e le piú svariate altre esteriorità.

γ) Una *terza* fonte, infine, di determinatezza piú circonstanziata deriva agli dèi dal loro rapporto con il concreto mondo esistente, i suoi numerosi fenomeni naturali, fatti ed eventi umani. Infatti, come noi vediamo che la individualità spirituale, sia nella sua essenza universale che nella sua singolarità particolare, è scaturita da precedenti fondamenti naturali e attività umane simbolicamente interpretati, cosí essa, in quanto individuo spiritualmente per sé essente, resta pure in un rapporto costantemente vivo con la natura e l'esistenza umana. Qui, come abbiamo già sopra detto, la fantasia del poeta scorre come fonte sempre copiosa di storie particolari, di tratti di carattere e fatti riferiti agli dèi. L'aspetto artistico di questa fase consiste nell'intrecciare in modo vivo gli dèi individuali con le azioni umane e riunire il lato singolo degli eventi sempre nell'universalità del divino; cosí come noi diciamo, ad es., se pur in un altro senso, che questo o quel destino viene da Dio. Già nella realtà abituale il greco ricorreva agli dèi nelle complicazioni della vita, nei suoi bisogni, speranze e timori. Cosí sono in primo luogo le accidentalità esterne che i sacerdoti considerano come *omina* ed interpretano in rapporto ai fini e alle situazioni umane. Se poi vi sono miserie e disgrazie, il sacerdote deve chiarire il motivo delle tri-

bolazioni, conoscere l'ira e la volontà degli dèi e indicare il mezzo con cui affrontare la disgrazia. I poeti nelle loro interpretazioni vanno però piú in là, perché attribuiscono agli dèi ed al loro agire gran parte di tutto ciò che riguarda il pathos universale ed essenziale, la forza motrice delle decisioni ed azioni umane. In tal modo l'attività degli uomini appare al contempo come azione degli dèi che portano ad esecuzione le loro decisioni per mezzo degli uomini. La materia di queste interpretazioni poetiche è tratta dalle circostanze comuni, in rapporto alle quali il poeta chiarisce se l'uno o l'altro degli dèi si esprime nell'evento raffigurato e se si mostra operante entro di esso. Per questo la poesia accresce specialmente la cerchia delle molte storie specifiche che si raccontano intorno agli dèi. Possiamo a tale proposito ricordare alcuni esempi, che per un altro verso ci sono già serviti per chiarire il rapporto fra le potenze universali e gli individui umani agenti (vedi sopra, pp. 295 sgg.). Omero raffigura Achille come il piú valoroso dei greci sotto Troia. Egli esprime questa inaccessibilità dell'eroe con il dire che Achille era invulnerabile in tutto il corpo eccetto che nel tallone, per il quale la madre era stata costretta a tenerlo quando lo aveva immerso nello Stige. Questa storia è frutto della fantasia del poeta che interpreta un fatto esteriore. Ma se si suppone che qui veniva ad essere espresso un fatto reale a cui gli antichi avrebbero creduto nello stesso senso in cui noi crediamo a una percezione sensibile, questa supposizione è una rappresentazione del tutto rozza che considera semplicioni Omero, tutti i greci, e Alessandro, che ammirava Achille e lodava la sua fortuna di avere avuto come cantore Omero. E cosí fa Adelung quando afferma che non era difficile per Achille essere valoroso, conoscendo la propria invulnerabilità. Il vero coraggio di Achille in effetti non è

cosí sminuito, perché egli è anche a conoscenza della sua morte precoce, e ciò nonostante non si sottrae mai al pericolo. Lo stesso rapporto è descritto in modo interamente diverso nei *Nibelunghi*. Qui Sigfrido dalla pelle cornea è egualmente invulnerabile, ma in piú ha il mantello che lo rende invisibile. Quando egli assiste, cosí invisibile, il re Gunther nel suo combattimento con Brunilde, ciò è solo opera di un rozzo e barbaro incantesimo che non ci dà un'altra idea del coraggio di Sigfrido o del re Gunther. Certo in Omero gli dèi corrono spesso in aiuto di singoli eroi, ma appaiono solo come l'universale di ciò che l'uomo è e realizza come individuo ed in cui egli deve esser presente con tutta l'energia del suo eroismo. Altrimenti sarebbe bastato che gli dèi, per recare pieno aiuto ai greci, colpissero a morte tutti i troiani. Invece Omero, quando descrive la battaglia principale, racconta dettagliatamente i combattimenti dei singoli, e solo quando la mischia e la ressa sono divenute generali, e tutti i combattimenti e gli eserciti si accendono animosamente gli uni contro gli altri, allora appare Ares che infuria per tutto il campo, allora gli dèi combattono l'uno contro l'altro. E ciò non è soltanto bello e splendido come effetto di *crescendo* in generale, ma possiede anche questo aspetto piú profondo, che Omero riconosce al livello del singolo e del distinguibile i singoli eroi, mentre nell'insieme e nell'universale riconosce le forze e le potenze universali. Sotto un altro rapporto Omero fa anche intervenire Apollo quando si tratta di uccidere Patroclo che porta le armi invincibili di Achille (*Iliade*, XVI, vv. 783-849). Per tre volte, simile ad Ares, Patroclo era piombato sulle schiere dei troiani e tre volte nove uomini aveva ucciso. Quando si slancia per la quarta volta, il dio, avvolto da scura notte, si avanza attraverso la mischia verso di lui, lo colpisce nel dorso e

nelle spalle, gli strappa l'elmo, cosicché egli rotola sul terreno e su di esso alti risuonano gli zoccoli dei cavalli, mentre il pennacchio è insudiciato di sangue e polvere, il che prima mai era stato creduto possibile. E Febo Apollo gli spezza anche in mano la lancia di bronzo, gli fa cadere lo scudo dalle spalle e gli scioglie la corazza. Questo intervento di Apollo può essere interpretato come la spiegazione poetica della circostanza che la stanchezza, in un certo senso la morte naturale, coglie e fiacca Patroclo nel tumulto del fuoco della battaglia al quarto assalto. Solo allora Euforbo può affondare la lancia nel dorso fra le spalle. Ancora una volta Patrocolo cerca allora di sottrarsi alla battaglia, ma Ettore lo raggiunge e gli immerge la lancia negli inguini. Allora Ettore esulta e deride il vinto, ma Patroclo gli risponde con debole voce: " a te hanno dato / vittoria Zeus Cronide e Apollo che m'abbatterono / facilmente: essi l'armi dalle spalle mi tolsero. / Se anche venti guerrieri come te m'assalivano, / tutti perivano qui, vinti dalla mia lancia; me uccise destino fatale e il figliuol di Latona, / e tra gli uomini Èuforbo: tu m'uccidi per terzo." * Anche qui l'apparire degli dèi serve solo ad interpretare il fatto che Patroclo, pur difeso dalle armi di Achille, viene spossato, stordito, viene ucciso. E ciò non è superstizione o gioco ozioso della fantasia; solo l'opinione che la fama di Ettore sia sminuita dall'intervento di Apollo e che anche questi non giochi il ruolo piú onorevole in tutta la faccenda sol che si pensi al potere del dio: unicamente una simile opinione è un atto di superstizione insulsa quanto oziosa dell'intelletto prosaico. Infatti in tutti i casi in cui Omero spiega eventi specifici con queste apparizioni di dèi, gli dèi sono ciò che è immanente

* [Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.]

all'interno dell'uomo stesso, la potenza della sua propria passione e considerazione o le potenze della sua condizione in generale, in cui egli si trova, la potenza ed il motivo di quel che si verifica ed all'uomo accade in conseguenza di questa condizione. Se talvolta nell'apparire degli dèi si mostrano tratti interamente esteriori, puramente positivi, questi sono affini allo scherzo, come quando, p. es., lo zoppo Efesto se ne va in giro come coppiere durante il banchetto degli dèi. In generale però Omero non prende molto sul serio la realtà di queste apparizioni; una volta gli dèi agiscono, un'altra volta se ne stanno del tutto quieti. I greci sapevano benissimo che erano i poeti a causare queste apparizioni, e se vi credevano, la loro fede riguardava lo spirituale, che è innato allo spirito proprio dell'uomo ed è l'universale, l'effettivo agente motore negli eventi esistenti. Per tutti questi lati non abbiamo bisogno della superstizione per godere questa rappresentazione poetica degli dèi.

b) *La conservazione della base etica*

Questo è il carattere universale dell'ideale classico, il cui sviluppo ulteriore esamineremo piú determinatamente nelle singole arti. Qui è solo necessario aggiungere l'osservazione, che dèi e uomini nell'arte classica, per quanto si volgano verso il particolare e l'esterno, devono tuttavia mostrare di conservare la base etica affermativa. La soggettività rimane pur sempre in unità con il contenuto sostanziale della sua potenza. Come il naturale nell'arte greca conserva la sua armonia con lo spirituale ed è del pari, sia pure come esistenza adeguata, sottoposto all'interno, cosí l'interno umano soggettivo si manifesta sempre in solida identità con l'oggettività autentica dello spirito, cioè con il contenuto essenziale dell'etico e del

vero. Per questo aspetto l'ideale classico non conosce né la separazione di interiorità e forma esterna, né la scissione del soggettivo e quindi astrattamente arbitrario ai fini e passioni da un lato, e dell'universale del pari astratto, dall'altro. La base del carattere deve essere pur sempre il sostanziale, ed il cattivo, il peccaminoso, il malvagio della soggettività arroccata in se stesso, sono esclusi dalle rappresentazioni del classico. Innanzi tutto rimane qui ancora completamente estranea all'arte la durezza, la malvagità, la bassezza e l'orrore che trovano posto nel romantico. Noi vediamo certo molti crimini, matricidi, parricidi e altre colpe contro l'amore e la pietà familiare trattati ripetutamente come oggetti dell'arte greca, ma non come semplice abominio o, come fino a poco tempo fa era di moda fra noi, come provocati, sotto la falsa apparenza della necessità, dall'irrazionalità del cosiddetto destino; ma se i crimini sono commessi dagli uomini, e in parte per comando e sotto protezione degli dèi, tali azioni ogni volta sono rappresentate in qualche modo nella legittimità a loro realmente immanente.

c) *Il passaggio alla grazia e all'incanto*

Nonostante questa base sostanziale, noi abbiamo visto l'universale trasfigurazione artistica degli dèi classici allontanarsi sempre di piú dalla quiete dell'ideale, per passare nella molteplicità dell'apparenza individuale ed esteriore, nei dettagli degli eventi, degli accadimenti, delle azioni che divengono sempre piú umane. Per questo alla fine l'arte classica giunge, per il contenuto, all'*isolata* individualizzazione accidentale, e per la forma, a ciò che è *piacevole* ed attraente. Infatti il piacevole è lo sviluppo del lato singolo dell'apparenza esterna in tutti i suoi punti, per cui l'opera d'arte non attira piú lo spettatore

soltanto rispetto al suo interno sostanziale, ma acquista una multiforme relazione con lui anche in rapporto alla finitezza della sua soggettività. Infatti, proprio acquistando l'arte un'esistenza sempre piú finita, sorge il rapporto diretto con il soggetto, esso stesso finito, che si ritrova nell'opera d'arte tal quale esso è, e resta soddisfatto di ciò. La serietà degli dèi diviene grazia che non scuote o non eleva l'uomo oltre la sua particolarità, ma lo lascia sussistere in quiete, pretendendo solo di piacergli. Come in generale la fantasia, quando si impossessa delle rappresentazioni religiose e le plasma liberamente in vista della bellezza, incomincia a far sparire la serietà della devozione, per cui a questo riguardo corrompe la religione come tale, cosí qualcosa di analogo viene nella fase in cui siamo, ad opera del piacevole e del gradito. Infatti ad opera di questo si sviluppa il sostanziale, il significato degli dèi, il loro universale, ma il lato finito, l'esistenza sensibile e l'interno soggettivo sono ciò che deve suscitare interesse e soddisfare. Perciò, quanto piú l'incanto dell'esistenza rappresentata diviene dominante nel bello, tanto piú la sua grazia stacca dall'universale e allontana dal contenuto, che solo avrebbe potuto soddisfare una piú profonda immersione.

A quest'esteriorità e a questa determinatezza isolante, in cui è portata la forma divina, si lega ora il passaggio verso un altro ambito di forme d'arte; infatti nell'esteriorità vi è la molteplicità del finitizzarsi che, quando acquista libero campo d'esplicazione, si contrappone alla fine all'idea interna ed alla sua universalità e verità, e comincia a svegliare nel pensiero avversione per la sua realtà non piú corrispondente.

La dissoluzione della forma d'arte classica

Gli dèi classici hanno in se stessi il germe del loro tramonto e cosí quando quel che di manchevole vi è in loro giunge a coscienza con lo sviluppo stesso dell'arte, essi portano anche con sé la dissoluzione dell'ideale classico. Noi abbiamo posto come principio dell'ideale, quale qui si presenta, l'individualità spirituale, che trova la sua espressione assolutamente adeguata nell'esistenza immediata corporea ed esterna. Ma questa individualità si è scissa ora in una cerchia di dèi individuali la cui determinatezza non è in sé e per sé necessaria ed è quindi esposta per sua natura all'accidentalità, nella quale gli dèi eterni acquistano il lato della loro dissolubilità tanto per la coscienza interna quanto per la rappresentazione artistica.

1. *Il destino*

La scultura invero, nella sua piena solidità, assume gli dèi come potenze sostanziali e dà loro una forma nella cui bellezza essi dapprima si basano sicuramente su di sé, giacché in essa minimamente appare l'esteriorità accidentale. Ma la loro *molteplicità* e *diversità* costituisce la loro *accidentalità*, ed il pensiero li dissolve nella determinazione di *una sola* divinità che con la potenza della sua necessità porta gli dèi a combattersi e abbattersi reciprocamente. Infatti, per quanto il potere di ogni dio parti-

colare sia concepito in modo universale, tale potere, in quanto individualità particolare è però sempre di ambito limitato. Inoltre, gli dèi non restano fermi nella loro eterna quiete, ma si muovono per fini particolari, attirati in una direzione o nell'altra dalle situazioni e collisioni esistenti nella realtà concreta ora per recare aiuto, ora per ostacolare o molestare. Queste singole relazioni, ora, in cui entrano gli dèi come individui agenti, conservano un lato di accidentalità che turba la sostanzialità del divino, per quanto questa resti la base dominante, ed attira gli dèi nelle opposizioni e nelle lotte della finitezza limitata. Gli dèi, ad opera di questa finitezza a loro immanente, cadono nella contraddizione fra la loro maestà e dignità e la bellezza del loro esistere, dalla quale sono abbassati nell'arbitrario e accidentale. L'ideale vero e proprio evita che questa contraddizione compaia completamente, solo per il fatto che gli individui divini, come avviene nella vera scultura con le sue singole statue dei templi, sono rappresentati per sé solitari in beata quiete, e allora hanno però qualcosa di inanimato, inaccessibile al sentimento e quel calmo tratto di tristezza cui noi abbiamo già accennato. È questa tristezza che costituisce il loro destino, in quanto indica che c'è qualcosa di superiore sopra di loro e che è necessario il passaggio dalle particolarità alla loro unità universale. Ma se noi esaminiamo la natura e la forma di questa unità superiore vediamo che essa, di contro all'individualità e alla determinatezza relativa degli dèi, è l'in sé astratto ed informe, la necessità, il destino, che in questa astrazione è solo il superiore in generale che sottomette dèi e uomini, ma rimane per sé incompreso e non riconducibile a concetto. Il destino non è ancora fine assoluto per sé essente, né quindi decisione soggettiva, personale, divina, ma è solo la potenza unica, universale, che oltre-

passa la particolarità dei singoli dèi e non può perciò essa stessa manifestarsi come individuo, giacché altrimenti si presenterebbe come una delle molte individualità e non starebbe al disopra di esse. Perciò il destino rimane senza forma ed individualità ed in questa astrazione è solo la necessità come tale, a cui, come destino che li riguarda ineluttabilmente, devono sottomettersi ed ubbidire sia gli uomini che gli dèi, quando come particolari si separano gli uni dagli altri, si combattono, fanno valere la loro forza individuale unilateralmente e cercano di elevarsi oltre i loro limiti e la loro competenza.

2. *La dissoluzione degli dèi ad opera del loro antropomorfismo*

Poiché l'in sé e per sé necessario non appartiene ai singoli dèi, non costituisce il contenuto della loro autodeterminazione, e solo si libra al disopra di loro come astrazione senza determinazione, cosí il lato della particolarità e singolarità resta immediatamente libero e non può sottrarsi al destino di trascorrere nelle esteriorità della umanizzazione e nelle finitezze dell'antropomorfismo, che cambiano gli dèi nel contrario di ciò che costituisce il concetto del sostanziale e del divino. Il tramonto di questi dèi belli dell'arte è, cosí, assolutamente per se stesso necessario, in quanto la coscienza alla fine non può piú trovare pace in loro e si volge perciò da essi in sé. Ma è in particolare proprio la guisa e sorta dell'antropomorfismo greco nel suo complesso quello in cui gli dèi si dissolvono per la fede sia poetica che religiosa.

Infatti l'individualità spirituale entra, sí, come ideale, nella forma umana, ma nella forma immediata cioè corporea, non nell'umanità in sé e per sé, che nel mondo intimo della sua coscienza soggettiva si sa certo differente da Dio, ma anche supera questa differenza ed è quindi, in quanto una con Dio, in sé assoluta soggettività infinita.

α) Perciò all'ideale plastico manca il lato della manifestazione di sé come interiorità che infinitamente si sa. Le forme plasticamente belle non solo sono marmo, bronzo, ma nel loro contenuto e nella loro espressione mancano anche dell'infinitamente soggettivo. E ci si può allora entusiasmare per la bellezza e l'arte quanto si vuole, questo *entusiasmo* è e rimane il soggettivo che non si trova anche nell'oggetto della sua intuizione, negli dèi. Ma per la vera totalità si richiede anche questo lato dell'unità ed infinità soggettiva, che sa se stessa, giacché solo esso costituisce il dio e l'uomo vivente e sciente. Se esso non è espresso come appartenente in modo essenziale al contenuto e alla natura dell'assoluto, questo non appare veramente come soggetto spirituale ma se ne sta in sé per l'intuizione soltanto nella sua oggettività, privo di spirito cosciente. Certo l'individualità degli dèi ha il contenuto del soggettivo anche in lei, ma come accidentalità ed in uno sviluppo che per sé si muove al di fuori di quella quiete e beatitudine sostanziale degli dèi.

β) D'altro lato la soggettività che trova se stessa come opposta di fronte agli dèi plastici, non è nemmeno la soggettività in sé vera ed infinita. Quest'ultima infatti, come vedremo meglio nella terza forma, quella romantica, ha dinanzi l'oggettività ad essa corrispondente, come il Dio in sé infinito, che sa se stesso. Ma il soggetto, in

quanto nella fase attuale non porta a presenza *se stesso* nell'immagine perfettamente bella del dio e quindi nemmeno porta a coscienza se stesso, nella sua intuizione, come oggettivo e come oggetto, resta esso stesso sòlo distinto e separato dal suo oggetto assoluto ed è perciò la soggettività soltanto accidentale, finita.

γ) Il passaggio in una sfera superiore si potrebbe credere che avesse potuto essere concepito dalla fantasia e dall'arte come una nuova guerra di dèi, cosí come avvenne per il primo passaggio dal simbolismo degli dèi naturali agli ideali spirituali dell'arte classica. La cosa non sta affatto cosí. Al contrario, questo passaggio è stato compiuto su un terreno completamente diverso da quello di una battaglia cosciente della realtà e del presente. Perciò l'arte acquista un posto interamente diverso in relazione al contenuto piú alto che essa deve cogliere in nuove forme. Questo nuovo contenuto non si afferma come una rivelazione ad opera dell'*arte*, ma è per sé rivelabile senza di questa, ed entra nel sapere soggettivo sul terreno prosaico della confutazione mediante argomentazioni, poi entro l'animo ed i suoi sentimenti religiosi specialmente mediante miracoli, martirî, ecc. Tale contenuto è accompagnato dalla coscienza dell'opposizione di tutte le finitezze con l'assoluto, che si colloca nella storia reale come corso di eventi verso un presente non solo rappresentato ma anche *fattuoso*. Il divino, Dio stesso, si è fatto carne, è nato, ha vissuto, ha patito, è morto, è risuscitato. Questo è un contenuto, che non è stato inventato dall'arte, ma che esisteva al di fuori di essa e che quindi essa non ha tratto da sé, ma già trova disponibile per dargli forma. Quel primo passaggio e quella lotta degli dèi, invece, hanno trovato l'origine nell'*intuizione artistica* e nella fantasia stessa, che traeva dal suo interno le sue forme e dottrine, dando all'uomo stu-

pito i suoi nuovi dèi. Perciò gli dèi classici hanno acquistato con la rappresentazione solo la loro esistenza esteriore ed esistono non in carne e sangue o in spirito reale, ma solo nella pietra, nel bronzo o nell'intuizione. All'antropomorfismo degli dèi greci manca quindi l'esistenza umana reale, sia quella corporea che quella spirituale. Solo il Cristianesimo, come esistenza, vita ed operare di Dio, introduce questa realtà in carne e spirito. Perciò questa córporeità, la carne, quantunque ciò che è meramente naturale e sensibile sia pur saputo come negativo, è stata rimessa in onore e l'antropormorfico è stato santificato. Come l'uomo originariamente era a somiglianza di Dio, cosí Dio è a somiglianza dell'uomo, e chi vede il Figlio, vede il Padre, chi ama il Figlio ama anche il Padre; Dio va conosciuto in esistenza reale. Questo nuovo contenuto dunque non viene portato a coscienza dalle concezioni dell'arte ma viene a questa dato dall'esterno come un accadimento reale, come storia di Dio fattosi carne. Il suddetto passaggio non poteva perciò partire dall'arte, poiché l'opposizione fra vecchio e nuovo sarebbe stata troppo disparata. Il Dio della religione rivelata, nel contenuto e nella forma, è il Dio veramente reale, per il quale gli avversari sarebbero solo esseri prodotti dalla rappresentazione, che non potrebbero opporglisi sull'identico terreno. Gli dèi vecchi e nuovi dell'arte classica invece appartengono per sé, gli uni e gli altri, al terreno della rappresentazione, hanno spirito finito come potenze della natura e dello spirito, cosí come sono prese sul serio la loro contrapposizione e la loro lotta. Ma se il passaggio dagli dèi greci al dio del Cristianesimo fosse stato operato dall'arte, la rappresentazione di una lotta fra dèi non avrebbe avuto immediatamente nessuna vera serietà.

b) *Il passaggio al mondo cristiano oggetto solo dell'arte moderna*

Per questo, tale contrasto e passaggio è divenuto solo nell'epoca moderna un oggetto accidentale, isolato dell'arte, che non ha fatto epoca, né sotto questa forma ha potuto essere un momento determinante nel tutto dello sviluppo artistico. A questo proposito voglio qui incidentalmente ricordare alcune produzioni divenute famose. Nel nostro tempo spesso ci si lamenta del tramonto dell'arte classica e anche alcuni poeti hanno piú volte trattato del rimpianto per gli dèi e gli eroi greci. Questo cordoglio è stato espresso principalmente in opposizione al Cristianesimo, di cui si ammetteva, sí, che contiene una verità piú alta, ma con questa limitazione, che dal punto di vista dell'arte il tramonto dell'antichità classica va senz'altro rimpianto. La poesia di Schiller "*Gli dèi della Grecia*" tratta questo argomento, e vale la pena di considerare qui questo componimento non solo in quanto poesia, ossia nella sua bella esposizione, nel suo ritmo sonoro, nei suoi vivi quadri o nella bella mestizia dell'animo, da cui è nato, ma anche di occuparci del contenuto, giacché il pathos di Schiller è costituito sempre anche da pensieri veri e profondi.

Certo, la stessa religione cristiana contiene in sé il momento dell'arte, ma nel corso del suo dispiegarsi ha anche raggiunto un punto, nell'epoca dell'Illuminismo, in cui il pensiero, l'intelletto, ha rimosso l'elemento di cui l'arte ha assolutamente bisogno, la reale figura umana ed apparenza di Dio. Infatti la figura umana e ciò che essa esprime e dice, eventi, azioni, sentimenti umani, sono la forma in cui l'arte deve cogliere e manifestare il contenuto dello spirito. Ora, avendo l'intelletto trasformato Dio in mero oggetto di pensiero, non avendo piú credu-

to all'apparizione del suo spirito in una realtà concreta ed avendo cosí scacciato il Dio del pensiero da ogni esistenza reale, necessariamente questo genere di illuminamento religioso è giunto a rappresentazioni e richieste incompatibili con l'arte. Ma se l'intelletto da queste astrazioni si risolleva alla ragione, compare allora il bisogno di qualcosa di concreto che è l'arte. Certo il periodo dell'intelletto illuminato ha pure avuto le sue produzioni d'arte, ma in modo del tutto prosaico, come possiamo vedere in Schiller stesso, che ha preso a suo punto di partenza questo periodo ma che poi, avvertendo il bisogno della ragione, della fantasia e della passione non piú soddisfatte dall'intelletto, ha sentito viva nostalgia dell'arte in generale, e piú precisamente dell'arte classica dei greci, dei loro dèi e della loro concezione del mondo. Da questa nostalgia, respinta dalla astrazione concettuale dell'epoca, è nata la suddetta composizione. Nella stesura originaria, l'atteggiamento di Schiller verso il Cristianesimo è decisamente polemico, ma poi egli attenua la sua asprezza con il rivolgersi soltanto contro la considerazione intellettualistica dell'Illuminismo, che poco dopo incominciava a sua volta a perdere il proprio predominio. Egli innanzi tutto esalta come felice la visione dei greci, per cui tutta la natura era animata e piena di dèi; poi si volge al presente ed alla sua prosaica maniera di concepire le leggi della natura ed il posto dell'uomo nei confronti di Dio, ed esclama:

Diese traur'ge Stille
Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
Finster wie er selbst ist seine Hülle,
Mein *Entsagen*, was ihn feiern kann. *

* Questo triste silenzio / mi annuncia il mio creatore? / Scuro come lui stesso è il suo velo, / la mia *rinuncia* è ciò che può celebrarlo.

Certo la rinunzia nel Cristianesimo costituisce un momento essenziale, ma solo nella rappresentazione monastica richiede all'uomo di mortificare in sé l'animo, il sentimento, i cosiddetti impulsi della natura, di non incorporarsi nel mondo etico, razionale, reale, nella famiglia, nello Stato; proprio come l'Illuminismo, con il suo deismo che, asserendo l'inconoscibilità di Dio, impone all'uomo la massima rinuncia, quella di non conoscere Dio, di non concepirlo. Ma secondo la vera concezione cristiana la rinuncia è invece solo il momento della mediazione, il punto di passaggio, in cui ciò che è semplicemente naturale, sensibile e finito abbandona la sua inadeguatezza, per permettere allo spirito di giungere ad una piú alta libertà e conciliazione con se stesso, libertà e beatitudine che i greci non conobbero. Nel Cristianesimo, allora, non vi è affatto la celebrazione del Dio solitario, della sua mera separazione e distacco dal mondo privo di Dio, poiché Dio è immanente proprio a quella libertà spirituale e a quella conciliazione dello spirito. Per questo aspetto, senz'altro false risultano le celebri parole di Schiller:

Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher. *

Noi dobbiamo considerare piú importante quindi il mutamento successivo della conclusione, in cui cosí si dice degli dèi greci:

Aus der Zeitflut weggerissen schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;

* Quando gli dèi erano ancora piú umani, / gli uomini erano piú divini.

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehn. *

Con ciò viene interamente confermato quel che abbiamo sopra indicato: gli dèi greci hanno il loro posto solo nella rappresentazione e nella fantasia, essi non possono trovare posto nella vita reale né possono dare allo spirito finito la sua suprema soddisfazione.

In modo diverso Parny, chiamato per le sue elegie ben riuscite il Tibullo francese, in un poema in dieci canti, una specie di epopea intitolata *La guerre des Dieux*, ha attaccato il Cristianesimo, facendosi gioco delle sue rappresentazioni con scherzi e battute comiche, con aperta frivolità, se pur con verve e spirito. Ma i passatempi non devono essere altro che leggerezza sfrenata, e la sregolatezza non deve essere innalzata a santità e massima eccellenza come all'epoca della *Lucinda* di Federico von Schlegel. In quel poema certo Maria fa una brutta figura, i monaci francescani, domenicani ecc., si lasciano fuorviare dal vino e dalle baccanti, come le monache dai fauni, e ne succedono di tutti i colori. Ma alla fine gli dèi del mondo antico sono vinti e si ritirano dall'Olimpo sul Parnaso.

Goethe infine nella sua *Fidanzata di Corinto* ha descritto in modo piú profondo, in una viva pittura, la messa al bando dell'amore non tanto secondo il vero principio del Cristianesimo, quanto secondo la malintesa richiesta di rinuncia e sacrificio, col contrapporre a questo falso ascetismo, che pretende di condannare la destinazione della donna ad essere sposa e di ritenere il celibato forzato come qualcosa di piú sacro del matrimonio, i

* Sottratti al flusso del tempo essi si librano / saldi sulle altezze del Pindo; / ciò che deve vivere immortale nel canto / deve venir meno nella vita.

sentimenti naturali dell'uomo. Come noi troviamo in Schiller l'opposizione fra la fantasia greca e le astrazioni intellettualistiche dell'Illuminismo moderno, cosí qui vediamo la giustificazione etico-sensibile del matrimonio e dell'amore, propria ai greci, contrapposta da Goethe a rappresentazioni che sono proprie soltanto ad una visione unilaterale e non vera della religione cristiana. Con molta arte egli ha dato al tutto un tono di orrore, specialmente per il fatto che rimane incerto se si tratta di una ragazza reale o morta, di una persona viva o di uno spettro; altrettanto magistralmente stanno le cose nei riguardi della metrica, dove il tono leggero s'intreccia con quello solenne, il quale allora aumenta il sentimento d'orrore.

c) *La dissoluzione dell'arte classica nel suo stesso ambito*

Prima di esaminare nella sua profondità la nuova forma d'arte, la cui opposizione nei riguardi dell'antica non appartiene al corso dello sviluppo dell'arte quale noi lo abbiamo qui da considerare nei suoi momenti essenziali, dobbiamo però portare ad intuizione nella sua forma piú diretta quel passaggio che si effettua nell'arte antica stessa. Il principio di questo passaggio risiede nel fatto che lo spirito, la cui individualità fin qui era intuita in accordo con le vere sostanze della natura e dell'esistenza umana, lo spirito che si sapeva e si trovava in questo accordo secondo la propria vita, volontà e attività, incomincia ora a ritrarsi nell'infinità dell'interno acquistando però, invece della vera infinità, soltanto un ritorno formale ed ancora finito in sé.

Se noi guardiamo con piú attenzione alle condizioni concrete che corrispondono al principio dato, risulta che abbiamo già visto che gli dèi greci avevano a loro conte-

nuto le sostanze della reale vita e attività umana. Oltre all'intuizione degli dèi, la determinazione piú alta, l'interesse universale ed il fine dell'esistenza erano al contempo presenti come un esistente. Come alla forma artistica spirituale dei greci era essenziale anche l'apparire esternamente e realmente, cosí anche la determinazione spirituale assoluta dell'uomo si era sviluppata a realtà realmente apparente, con la cui sostanza ed universalità l'individuo avanza l'esigenza di essere in armonia. Questo fine supremo fu in Grecia la vita statale, la vita del cittadino con la sua eticità ed il suo vivo patriottismo. Al disopra di questo interesse non ve ne era nessuno piú alto e piú vero. Ma la vita dello Stato come apparenza mondana ed esteriore, cosí come le condizioni della realtà mondana in generale, è sottoposta alla caducità. Non è difficile mostrare che uno stato che possiede tale genere di libertà, che è cosí immediatamente identico con tutti i cittadini i quali già come tali hanno in mano l'attività suprema in tutti gli affari pubblici, può essere solo piccolo e debole e in parte deve distruggersi da sé, in parte viene ad essere travolto dall'esterno, nel corso della storia del mondo. Infatti, in questa fusione immediata dell'individuo con l'universalità della vita statale, da un lato la peculiarità soggettiva con la sua particolarità privata non è ancora giunta a piena affermazione, né trova modo per uno sviluppo che non danneggi il tutto. Ma in quanto differente dal sostanziale, in cui non è accolta, essa rimane l'egoismo naturale limitato, che procede per la sua via, persegue i suoi interessi che divergono dal vero interesse del tutto, e diviene cosí fonte di corruzione dello Stato stesso, a cui trova alla fine la forza soggettiva di contrapporsi. Dall'altro lato, entro questa libertà stessa cresce il bisogno di una libertà superiore del soggetto in se stesso, che avanza la pretesa di essere

libero non solo nello Stato come tutto sostanziale, non solo nei costumi e nell'ordinamento giuridico dati, ma anche nel proprio interno, in quanto vuole produrre e portare a riconoscimento da se stesso e a sé, nel suo sapere soggettivo, il bene ed il giusto. Il soggetto aspira alla coscienza di essere in se stesso sostanziale come soggetto, per cui sorge in quella libertà una nuova discordia fra il fine dello Stato e quello di se stesso come individuo in sé libero. Questa opposizione ha già avuto inizio al tempo di Socrate, mentre d'altro canto la vanità, l'egoismo e gli eccessi della democrazia e della demagogia rovinarono cosí lo Stato reale, che uomini come Senofonte e Platone provavano disgusto per la condizione della patria in cui la cura della cosa pubblica era caduta in mani egoistiche e sconsiderate.

Perciò lo spirito del passaggio si fonda in primo luogo sulla scissione in generale fra lo spirituale per sé autonomo e l'esistenza esteriore. Lo spirituale, in questa separazione dalla sua realtà, in cui piú non si ritrova, diviene quindi lo spirituale astratto, ma non già l'unico dio orientale, bensí il soggetto reale che si sa, che crea e fissa nella sua interiorità soggettiva ogni universale del pensiero, il vero, il bene, i costumi, ed in essa possiede non il sapere di una realtà esistente ma solo i propri pensieri e le proprie convinzioni. Questo rapporto, nella misura in cui si arresta all'opposizione e contrappone gli uni agli altri i lati di questa come semplicemente opposti, sarebbe di natura del tutto prosaica. Ma a tale prosa non si giunge ancora in questa fase. Infatti da un lato c'è una coscienza che vuole, in quanto in sé salda, il bene, e si rappresenta la realizzazione delle sue aspirazioni, la realtà del suo concetto nella virtú del proprio animo cosí come negli antichi dèi, costumi e leggi. Al contempo però, di fronte all'esistenza come presente, di fronte alla

reale vita politica del proprio tempo di fronte alla dissoluzione dell'antico modo di sentire, dell'antico patriottismo e della saggezza politica, essa coscienza si trova in uno stato di irritazione ed è quindi effettivamente in una opposizione fra interno soggettivo e realtà esterna. Infatti nel proprio interno la coscienza non trova pieno soddisfacimento in quelle mere rappresentazioni della vera eticità e si svolge cosí all'esterno, a cui si rapporta negativamente, ostilmente, con lo scopo di mutarlo. Con ciò, come già detto, per un lato è presente certo un contenuto interno che, esprimendosi in modo determinato e fermo, affronta al contempo un mondo già esistente in contraddizione con questo contenuto e si assume il compito di descrivere questa realtà nei tratti della sua corruzione contrapposta al bene ed al vero; d'altra parte però questa opposizione trova la sua soluzione ancora nell'arte stessa. Compare infatti una nuova forma d'arte, in cui la lotta all'opposizione non è condotta dal pensiero e si arresta alla scissione; ma la realtà viene portata a rappresentazione nella stoltezza stessa della sua corruzione in modo *siffatto,* che essa si distrugge in se stessa, affinché, appunto in questa autodistruzione di ciò che è giusto, il vero possa per riflesso mostrarsi come potenza salda, che permane, e non venga lasciata al lato della stoltezza e della irrazionalità la forza di un'opposizione diretta contro ciò che è in sé vero. Tale è il comico, quale, fra i greci, senza ira, in pura, serena giovialità Aristofane ha applicato ai campi essenziali della realtà del suo tempo.

3. *La satira*

Questa soluzione ancora conforme all'arte la vediamo tuttavia parimenti sparire per il fatto che la contrapposizione si arresta alla forma dell'*opposizione* stessa, per

cui al posto della conciliazione poetica interviene un rapporto prosaico fra i due lati, da cui l'arte classica appare come superata, perché esso rapporto lascia sparire sia gli dèi plastici che il bel mondo umano. Ora qui noi dobbiamo vedere qual è la forma d'arte che è ancora in grado di collocarsi, in questo passaggio, ad una forma piú alta e di realizzare tale passaggio. Come punto di arrivo dell'arte simbolica noi trovammo parimenti la separazione della forma come tale dal suo significato in una molteplicità di forme, nel paragone, nella favola, nella parabola, enimma ecc. Se un'analoga separazione costituisce anche qui la base della dissoluzione dell'ideale, sorge la domanda quale sia la differenza fra l'attuale modo di passaggio da quello precedente. La differenza è questa.

a) *Differenza fra la dissoluzione dell'arte classica e quella dell'arte simbolica*

Nella forma d'arte propriamente simbolica e comparativa la forma e il significato, nonostante la loro affinità e relazione, sono l'un l'altra estranei. Ma essi sono in un rapporto amichevole e non negativo, giacché proprio le qualità e i tratti eguali o simili in entrambi i lati si mostrano come il fondamento della loro associazione e paragone. La loro separazione ed estraneità, che permane pur entro tale unione, non è quindi *ostile* in relazione ai lati separati, né una mescolanza in sé e per sé stretta viene portata a rottura. L'ideale dell'arte classica invece proviene dalla perfetta fusione del significato con la forma, dell'interna individualità spirituale con la sua corporeità, e se i lati riuniti in questa unità perfetta si sciolgono l'uno dall'altro, questo avviene solo perché non possono

piú reciprocamente andare d'accordo, per cui devono passare dalla loro pacifica conciliazione ad uno stato di ostilità e inconciliabilità.

b) *La satira*

Con questa forma di rapporto, a differenza del simbolico, si è anche mutato il *contenuto* dei lati che ora si contrappongono. Nella forma d'arte simbolica, infatti, ciò che tramite la figura simbolica acquista un aspetto sensibile allusivo, è costituito piú o meno da astrazioni, pensieri generali o massime determinate sotto forma di riflessioni generali. Nella forma, invece, che si fa valere in questo passaggio all'arte romantica, il contenuto è, sí, composto di analoghe astrazioni di pensieri generali, modi di sentire e principî dell'intelletto; ma non queste astrazioni come tali, bensí la loro esistenza nella coscienza soggettiva e nell'autocoscienza che su di sé si basa, è ciò che dà il contenuto per uno dei lati dell'opposizione. Infatti l'esigenza prima di questa fase intermedia consiste nel richiedere che lo spirituale che ha raggiunto l'ideale compaia per sé autonomo. Già nell'arte classica la cosa principale era l'individualità spirituale, che però rimaneva conciliata, rispetto alla sua realtà con la sua esistenza immediata. Ora invece c'è da rappresentare una soggettività che cerca di raggiungere il dominio sulla forma a lei non piú commisurata e sulla realtà esterna in genere. Cosí il mondo spirituale diviene per sé libero; si è sottratto al sensibile ed appare perciò, con questo ritrarsi in sé, come soggetto autocosciente che trova soddisfacimento solo nella propria interiorità. Ma questo soggetto che respinge da sé l'esteriorità, secondo il suo lato spirituale non è ancora la vera totalità, che ha a suo contenuto l'assoluto nella forma della spiri-

tualità autocosciente, ma è, in quanto affetto dall'opposizione al reale, una soggettività semplicemente astratta, finita, insoddisfatta. Di fronte a lei sta una realtà altrettanto finita, che diventa ora anch'essa libera, ma che proprio perciò, dato che lo spirituale vero è uscito da lei per rientrare nell'interno e non si vuole né si può ritrovare in lei, appare come una realtà senza dèi e una esistenza corrotta. In tal modo l'arte porta ora uno spirito pensante, un soggetto che si basa su di sé come soggetto, dotato di astratta saggezza della conoscenza e della volontà del bene e della virtú, in un'opposizione ostile verso la corruzione del proprio tempo. L'aspetto irrisolto di questa opposizione, in cui interno ed esterno rimangono in salda disarmonia, costituisce il prosaico del rapporto dei due lati. Un nobile spirito, un animo virtuoso a cui rimanga negata la realizzazione della sua coscienza in un mondo di vizio e stoltezza, si volge con appassionata indignazione o sottile arguzia e gelida amarezza contro l'esistenza che gli sta dinanzi, ridicolizzando o adirandosi contro il mondo che direttamente contraddice alle sue idee di virtú e verità.

La forma d'arte che assume questa forma di prorompente opposizione fra soggettività finita e esteriorità degenerata è la *satira*, di cui le teorie correnti non hanno mai potuto venire a capo, perché sempre in imbarazzo intorno al posto in cui collocarla. Infatti la satira non ha nulla di epico, ma propriamente non appartiene neanche alla lirica, in quanto nella satira si esprime non il sentimento dell'animo, ma l'universale del bene e dell'in sé necessario, che, mescolato certo con particolarità soggettiva, appare virtuosità particolare di questo o quel soggetto. Ma essa non si gode nella bellezza libera, senza ostacoli, della rappresentazione, né effonde questo godimento, bensí acrimoniosamente mantiene il disaccordo

fra la soggettività individuale con i suoi principî astratti e la realtà empirica, e non produce pertanto né vera poesia né vere opere d'arte. Per questo la prospettiva satirica non va concepita secondo quei generi poetici, ma deve esser considerata piú generalmente come questa forma di transizione dell'ideale classico.

c) *Il mondo romano, terreno della satira*

Poiché nella satira viene a palesarsi la dissoluzione prosaica, secondo il suo interno contenuto, dell'ideale, non dobbiamo cercare il terreno effettivo di essa in Grecia, la terra della bellezza. La satira, nella forma ora descritta, appartiene peculiarmente ai romani. Lo spirito del mondo romano è il dominio dell'astrazione, della morta legge, la distruzione della bellezza e dei costumi sereni, l'importanza secondaria accordata alla famiglia come eticità immediata, naturale, in generale il sacrificio dell'individualità, che si offre allo Stato e trova la propria frigida dignità ed il proprio intellettuale soddisfacimento nell'ubbidienza alla legge astratta. Il principio di questa virtú politica, la cui fredda durezza si sottomette dall'esterno tutte le individualità etniche, mentre il diritto formale nell'interno si sviluppa fino alla perfezione con analoga asprezza, è l'opposto della vera arte. Ed infatti in Roma non troviamo un'arte bella, libera e grande. Scultura, pittura, poesia epica, lirica, drammatica, i romani le hanno apprese dai greci. Va notato il fatto che solo le farse comiche, i Fescennini e le Atellane, possono essere considerati come produzione autoctona romana, mentre le commedie piú elaborate, perfino quelle di Plauto, per non parlare di quelle di Terenzio, furono importate dai greci e furono frutto piú di imitazione che di una produzione autonoma. Già Ennio attinse a fonti greche e rese

prosaica la mitologia. Peculiare ai romani è solo quel genere d'arte che è prosaico nel suo principio, p. es., il poema didascalico, specialmente quando ha un contenuto morale ed assume il metro, le immagini, le similitudini, ed una dizione retoricamente bella, come un ornamento solo esteriore per le riflessioni generali; ma soprattutto è loro peculiare la satira. Lo spirito di una virtuosa indignazione nei riguardi del mondo circostante è quello che si sforza di venire alla luce, in parte in declamazioni vuote. Questa forma d'arte in sé prosaica può divenire piú poetica solo in quanto ci presenti la figura corrotta della realtà in modo tale che questa corruzione in sé crolli per la propria stoltezza: p. es. Orazio, che si è del tutto compenetrato come lirico delle forme e dei modi dell'arte greca, dà nelle sue epistole e satire, in cui egli è piú tipico, una viva immagine dei costumi del suo tempo, descrivendoci degli atti di stoltezza che si distruggono da sé per la loro imperizia nella scelta dei mezzi. Ma anche questa è una piacevolezza sottile e raffinata ma non propriamente poetica, che si accontenta di rendere ridicolo quel che è cattivo. Presso altri, invece, la rappresentazione astratta del diritto e della virtú si contrappone direttamente ai vizi, e da ciò nascono sdegno, indignazione, ira e odio, che da una lato fanno sfoggio di sé con astratte effusioni oratorie intorno a virtú e saggezza, dall'altro si scagliano amaramente con l'indignazione di un'anima nobile contro il servilismo e la corruzione dei tempi, oppure oppongono ai vizi del presente, e senza vera speranza o fede, l'immagine degli antichi costumi, dell'antica libertà, delle virtú di una condizione del mondo interamente diversa e trascorsa; e all'instabilità, alle vicissitudini, alla miseria e al pericolo di un presente ignominioso non sanno contrapporre che l'indifferenza stoica e l'interna imperturbabilità di una virtuosa disposizione d'animo. Questa insoddisfa-

zione dà in parte analogo tono alla storiografia e filosofia romana. Sallustio non può non scagliarsi contro la corruzione dei costumi, a cui egli stesso non era rimasto estraneo; Livio, nonostante la sua eleganza oratoria, cerca conforto e soddisfazione nella descrizione dei giorni antichi; ma su tutti Tacito, con indignazione sublime quanto profonda, senza fredde declamazioni, denuncia sdegnato, con acuta immaginosità, le cattiverie del proprio tempo. Tra gli scrittori di satire, particolarmente Persio, piú amaro di Giovenale, mostra molta asprezza. Piú tardi noi vediamo infine il siro-greco Luciano volgersi con serena leggerezza contro ogni cosa, eroi, filosofi e dèi, e specialmente passare al vaglio gli antichi dèi greci per il lato della loro umanità ed individualità. Tuttavia egli si arresta, spesso perdendosi in chiacchiere, alla semplice esteriorità delle figure divine e delle loro azioni, divenendoci perciò particolarmente noioso. Infatti da una parte non abbiamo piú fede in ciò che egli vorrebbe distruggere, dall'altro sappiamo che questi tratti degli dèi, se considerati dal punto di vista della bellezza, conservano, nonostante i suoi scherzi ed i suoi motteggi, la loro validità eterna.

Oggi non si riesce piú a fare delle satire. Cotta e Goethe hanno istituito premi per delle satire, ma nessuna poesia di questo genere è venuta fuori. Esse abbisognano infatti di saldi principî con cui il presente è in contraddizione, di una saggezza che rimane astratta, di una virtú che con ferma energia poggia solo su di sé e, pur ponendosi in contrasto con la realtà, non è in grado di realizzare la vera dissoluzione poetica del falso e del repugnante e l'autentica conciliazione nel vero.

Ma l'arte non può arrestarsi, senza abbandonare il proprio principio, a questa scissione fra l'astratta interna disposizione d'animo e l'oggettività esterna. Il soggettivo

deve essere concepito come ciò che è in sé e per sé e come l'infinito in se stesso che, pur non lasciando sussistere la realtà finita come il vero, tuttavia non si rapporta ad essa negativamente nella semplice opposizione, ma procede del pari alla conciliazione e solo in questa attività giunge a manifestazione come la soggettività assoluta, di contro agli individui ideali della forma d'arte classica.

Sezione terza
La forma d'arte romantica

Introduzione
Del romantico in generale

La forma d'arte romantica si determina, come nel corso della nostra considerazione è avvenuto per tutte le altre, in base al concetto interno del contenuto che l'arte è chiamata a rappresentare. Cosí noi dobbiamo in primo luogo cercare di chiarire il principio peculiare del nuovo contenuto, che ora viene a coscienza come il contenuto assoluto della verità per una nuova concezione del mondo e forma artistica.

Nella fase *iniziale* dell'arte l'impulso della fantasia consisteva nello sforzo di elevarsi dalla natura alla spiritualità. Ma questo sforzo rimane solo un tentativo nello spirito, il quale, non costituendo ancora il contenuto vero e proprio dell'arte, poté quindi farsi valere solo come forma esteriore per i significati naturali o per le astrazioni prive di soggettività dell'interno sostanziale, che costituivano il centro vero e proprio.

Nell'arte classica, *in secondo luogo*, trovammo l'opposto. Qui la spiritualità, pur potendo comparire per se stessa solo con il superamento dei significati naturali, costituisce la base ed il principio del contenuto, mentre l'apparenza naturale nel corporeo e nel sensibile costituisce la forma esterna. Ma questa non rimase, come avveniva nella prima fase, solo superficiale, indeterminata e non penetrata dal proprio contenuto; invece la perfezione dell'arte ha raggiunto qui il suo culmine proprio perché lo spirituale compenetra completamente la sua apparenza

esterna, idealizza il naturale in questa bella unione e lo trasforma a realtà adeguata dello spirito nella sua stessa individualità sostanziale. Perciò l'arte classica divenne la manifestazione concettualmente adeguata dell'ideale, il compimento del regno della bellezza. Maggiore bellezza non può esservi né divenire.

Tuttavia vi è qualcosa di piú alto che la bella apparenza dello spirito nella sua immediata forma sensibile, pur se creata dallo spirito come a lui adeguata. Infatti questa unione, che si realizza nell'elemento dell'esteriorità e quindi fa della realtà sensibile l'esistenza appropriata, contrasta a sua volta con il vero concetto dello spirito, e dalla sua conciliazione nel corporeo lo risospinge a se stesso, alla conciliazione di sé in se stesso. La totalità semplice e solida dell'ideale si dissolve e si disgiunge nella doppia totalità del soggettivo in sé essente, e della apparenza esterna, per far raggiungere allo spirito attraverso questa separazione la conciliazione piú profonda nello a lui proprio elemento dell'interno. Lo spirito, che ha come principio l'adeguatezza di sé con sé, l'unità del suo concetto e della sua realtà, può trovare la sua esistenza corrispondente solo nel mondo spirituale a lui familiare e proprio del sentimento, dell'animo, in generale dell'interiorità. Con ciò lo spirito giunge alla coscienza di avere il suo altro, la sua *esistenza*, come spirito in lui ed entro lui stesso e di godere solo cosí la sua infinità e libertà.

1. *Il principio della soggettività interna*

Questa elevazione dello spirito *a sé*, con cui egli acquista in se stesso la sua oggettività, che dovrebbe altrimenti cercare nell'esteriore e nel sensibile dell'esistenza, e con cui si sente e sa in questa unità con sé, costituisce il

principio fondamentale dell'arte romantica. Si lega direttamente a ciò la determinazione necessaria che, per quest'ultima fase dell'arte, la bellezza dell'ideale classico, e quindi la bellezza nella sua forma piú propria e nel suo contenuto piú appropriato, non è piú la cosa ultima. Infatti nella fase dell'arte romantica lo spirito sa che la sua verità non consiste nell'immergersi nella corporeità; al contrario egli diviene certo della sua verità solo per il fatto che dall'esterno si riporta nella sua intimità con sé e pone la realtà esterna come un'esistenza a lui non adeguata. Se quindi questo nuovo contenuto pur possiede in sé il compito di farsi *bello*, per lui tuttavia la bellezza, nel senso fin qui incontrato, rimane qualcosa di subordinato e diviene la bellezza *spirituale* dello in sé e per sé interno in quanto soggettività spirituale in sé infinita.

Ma lo spirito, perché possa giungere alla sua infinità, deve parimenti dalla personalità semplicemente formale e *finita* elevarsi all'*Assoluto*; in altri termini, lo spirituale si deve portare a rappresentazione come soggetto che è riempito dall'assolutamente sostanziale e in questo sa e vuole se stesso. Viceversa il sostanziale, il vero, non deve essere concepito come un semplice aldilà dell'umanità né deve essere cancellato l'antropomorfismo della concezione greca, ma l'umano come soggettività reale deve essere fatto principio, con il che soltanto l'antropomorfico è portato a compimento, come già prima abbiamo visto.

2. *I piú circostanziati momenti del contenuto e della forma del romantico*

Dai piú circostanziati momenti che sono impliciti in questa determinazione fondamentale noi dobbiamo ora sviluppare in generale sia la cerchia degli oggetti che la

forma, la cui modificazione è condizionata dal nuovo contenuto dell'arte romantica.

Il vero contenuto del romantico è l'interiorità assoluta, mentre la forma corrispondente è la soggettività spirituale in quanto coglie la propria autonomia e libertà. Questo in sé infinito e in sé e per sé universale sono la negatività assoluta di ogni particolare, la semplice unità con sé, la quale assorbe ogni esteriorità reciproca, tutti i processi della natura con le loro fasi di nascita, morte e resurrezione, ogni limitatezza dell'esistenza spirituale, e che ha dissolto tutti gli dèi particolari nella pura infinita identità con sé. In questo Panteon tutti gli dèi sono detronizzati, la fiamma della soggettività li ha distrutti e, al posto del plastico politeismo, l'arte ora conosce solo *un* dio, *uno* spirito, *una* autonomia assoluta, che, in quanto è l'assoluto sapere e volere di sé, rimane in libera unità con sé e non piú si scompone in quei caratteri e in quelle funzioni particolari la cui unica coesione era la stretta di una oscura necessità. La soggettività assoluta come tale sfuggirebbe però all'arte e sarebbe accessibile solo al pensiero, se essa, per essere soggettività *reale*, conforme al proprio concetto, non penetrasse anche nella esistenza esterna e da questa realtà non si ritirasse in sé. Questo momento della realtà è proprio dell'assoluto, perché l'assoluto come infinita negatività ha a risultato della propria attività se stesso come unità semplice del sapere con sé e quindi come *immediatezza*. In base a questa esistenza anche immediata, che è fondata sull'assoluto stesso, questo non si mostra come l'unico dio solerte che solo toglie il naturale e la finita esistenza umana, senza configurarvisi ad apparenza come reale soggettività divina; ma il vero assoluto si dischiude, acquistando un lato secondo cui diviene coglibile e manifestabile anche per l'arte.

Ma l'esistenza di Dio non è il naturale ed il sensibile

come tali, bensí il sensibile portato a non sensibilità, a soggettività spirituale, che, invece di perdere nella sua apparenza esterna la certezza di sé come l'assoluto, proprio per mezzo della sua realtà acquista l'attuale effettiva certezza di sé. Dio nella sua verità non è perciò un mero ideale creato dalla fantasia, ma si colloca in mezzo alla finitezza ed alla accidentalità esterna dell'esistenza e si sa tuttavia in essa come soggetto divino, che rimane in sé infinito e fa per sé questa infinità. Cosí, essendo il soggetto reale l'apparenza di Dio, l'arte solo ora acquista superiore diritto di utilizzare l'umana figura ed esteriorità in generale ad espressione dell'assoluto, pur potendo il nuovo compito dell'arte consistere solo nel portare ad intuizione sotto questa forma non l'immersione dell'interno nella corporeità esterna, bensí al contrario il riappropriarsi in sé dell'interno, la coscienza spirituale di Dio nel soggetto. I diversi momenti che costituiscono la totalità di questa concezione del mondo come totalità della verità stessa, trovano perciò ora nell'uomo la loro apparenza in un modo *siffatto* che il contenuto e la forma non sono dati né dal naturale come tale, come sole, cielo, costellazioni ecc., né dalla cerchia degli dèi belli della Grecia, né da eroi e da atti esterni sul terreno dell'eticità familiare e della vita politica. È invece il soggetto singolo, reale nella sua vita interna che acquista infinito valore, in quanto soltanto in lui si dispiegano ad esistenza e si riuniscono i momenti eterni dell'assoluta verità che è reale solo come spirito.

Se noi paragoniamo questa determinazione dell'arte romantica con il compito dell'arte classica, quale è stato adempiuto nel modo piú appropriato dalla scultura greca, vediamo che la figura plastica degli dèi non esprime il movimento e l'attività dello spirito che dalla sua realtà corporea è passato in sé e si è spinto fino all'interiore essere

per sé. Il mutevole ed accidentale dell'individualità empirica è certo cancellato in quelle alte immagini di dèi, ma quel che a loro manca è la realtà della per sé essente soggettività, nel suo sapere e volere se stessa. Questa mancanza si mostra all'esterno nel fatto che le forme della scultura sono prive dell'espressione dell'anima semplice, la luce dell'occhio. Le opere piú alte della bella scultura sono senza sguardo, il loro interno non traspare da esse come interiorità che sa se stessa, in quella concentrazione spirituale che è palesata dall'occhio. Questa luce dell'anima cade fuori di loro ed appartiene allo spettatore, che non è messo nella possibilità di guardare le figure occhio nell'occhio, anima nell'anima. Il dio dell'arte romantica invece appare come dio che vede, che sa se stesso, che è interiormente soggettivo e che dischiude il suo interno all'interno. Infatti la negatività infinita, il ritirarsi dello spirituale in sé, supera l'effondersi nel corporeo; la soggettività è la luce spirituale che compare in se stessa nel luogo suo che era prima oscuro e la quale, mentre la luce naturale può illuminare un solo oggetto, è a se stessa questo terreno ed oggetto, in cui compare e che essa sa come se stessa. Ma in quanto questo interno assoluto si esprime al contempo nella sua esistenza reale come apparenza umana e l'umano è connesso con tutto il mondo, ne deriva subito una vasta molteplicità sia del soggettivo spirituale che dell'esterno, a cui lo spirito si riferisce come a cosa sua.

La realtà cosí configurata della soggettività assoluta può avere le seguenti forme di contenuto e di apparenza.

a) Noi dobbiamo prendere come primo punto di partenza l'assoluto stesso che si dà un'esistenza, sa se stesso, e si pone in opera come spirito reale. Qui la figura umana è cosí rappresentata, che di essa si sa immediatamente che possiede in sé il divino. L'uomo non appare come dotato

di carattere semplicemente umano, di passioni limitate, di scopi o realizzazioni finiti o come avente semplicemente coscienza *di* Dio; ma appare come l'unico ed universale Dio che sa se stesso e nella cui vita, sofferenze, nascita, morte e resurrezione, si rivela ora anche per la coscienza finita quel che è lo spirito, quel che è l'eterno e l'infinito nella sua verità. L'arte romantica manifesta questo contenuto nelle storie di Cristo, della madre, dei discepoli e di tutti coloro in cui opera lo Spirito Santo ed è presente l'intera divinità. Infatti, nella misura in cui è Dio, appunto l'universale in sé, che appare nell'esistenza umana, questa realtà non è limitata alla esistenza singola, immediata, nella figura di Cristo, ma si estende a tutta l'umanità, in cui lo spirito di Dio si fa presente, restando in questa realtà in unità con se stesso. L'estendersi di questo autointuirsi e di questo essere in sé e presso sé dello spirito è la pace, la conciliazione dello spirito con sé nella sua oggettività: un mondo divino, un regno di Dio, in cui il divino, che per sua natura ha come suo concetto la conciliazione con la propria realtà, si è realizzato in questa conciliazione ed è quindi per se stesso.

b) Ma questa identificazione, pur mostrandosi fondata nell'essenza stessa dell'assoluto, non è come libertà spirituale ed infinità una conciliazione per sua natura immediatamente esistente nella realtà mondana, naturale e spirituale, ma si compie invece solo come elevazione dello spirito dalla finitezza della sua esistenza immediata alla propria verità. Rientra qui il fatto che lo spirito, per guadagnare la sua libertà e totalità, si separa da sé e si contrappone come finitezza della natura e dello spirito a se stesso come l'infinito in sé. A questa lacerazione a sua volta si lega la necessità di uscire dall'isolamento da se stessi, entro cui il finito ed il naturale, l'immediatezza dell'esistenza, il cuore naturale, è determinato come il ne-

gativo, il male, il malvagio, e di entrare, vincendo questa nullità, nel regno della verità e del soddisfacimento. Perciò la conciliazione spirituale va concepita e rappresentata solo come un'attività, un movimento dello spirito, come un processo nel cui corso sorgono lotta e conflitto e compaiono come momento essenziale il dolore, la morte, il sentimento doloroso della nullità, il tormento dello spirito e della corporeità. Infatti, come Dio in primo luogo espelle da sé la realtà finita, anche l'uomo finito, che opera l'inizio da sé, al di fuori del regno divino, acquista il compito di elevarsi a Dio, di liberarsi dal finito, di eliminare la nullità e di divenire per mezzo di questa mortificazione della sua realtà immediata ciò che Dio nella sua apparenza come uomo ha reso oggettivo come la vera realtà. Il dolore infinito di questo sacrificio della soggettività piú intima, la sofferenza e la morte, che erano piú o meno esclusi dalla rappresentazione dell'arte classica o vi comparivano tutt'al piú come sofferenza naturale, soltanto nel romantico acquistano la loro necessità vera e propria. Non si può dire che i greci abbiano colto la morte nel suo significato essenziale. Né il naturale come tale né l'immediatezza dello spirito nella sua unità con la corporeità valevano per loro come qualcosa di in sé negativo, e la morte era perciò per loro solo un astratto trapassare privo di paura e di terribilità, un cessare che per l'individuo che veniva a morte non aveva ulteriori incommensurabili conseguenze. Ma quando la soggettività nel suo spirituale essere in sé diviene a sé infinitamente importante, la negazione che la morte porta in sé è una negazione di questa altezza ed importanza e perciò è temibile; è morte dell'anima, che, esclusa cosí per sempre, come il negativo stesso in sé e per sé, da ogni felicità, assolutamente infelice, può trovarsi esposta alla dannazione eterna. L'individualità greca, invece, considerata come

soggettività spirituale, non si attribuisce questo valore e può quindi circondare la morte di immagini serene. Infatti l'uomo teme solo per ciò che è per lui di grande valore. Ma la vita ha questo infinito valore per la coscienza solo quando il soggetto in quanto spirituale ed autocosciente è l'unica realtà e deve ora in giusto timore rappresentare se stesso come posto negativamente ad opera della morte. D'altro lato la morte neanche ha per l'arte classica il significato *affermativo* che acquista nell'arte romantica. I greci non attribuivano un valore serio a quel che noi chiamiamo immortalità. Solo per la riflessione posteriore della coscienza soggettiva in sé, in Socrate, l'immortalità ha un senso piú profondo e soddisfa un bisogno piú progredito. Quando p. es. Odisseo (*Odissea*, XI, vv. 428-491), nel mondo sotterraneo, proclama Achille piú felice di tutti i mortali prima e dopo di lui, perché egli, una volta onorato in modo eguale agli dèi, è ora un sovrano fra i morti. Achille, com'è noto, non apprezza molto questa felicità e risponde pregando Odisseo di non pronunciare alcuna parola di conforto sulla morte, poiché egli preferirebbe essere un bracciante nei campi e, da povero, servire a mercede un povero, piuttosto che regnare fra le ombre dei morti. Nell'arte romantica invece la morte è solo il decesso dell'anima naturale e della soggettività finita, decesso che, comportandosi negativamente solo verso ciò che è in se stesso negativo, elimina il niente e quindi media la liberazione dello spirito dalla sua finitezza e dalla sua scissione ed insieme la conciliazione spirituale del soggetto con l'assoluto. Per i greci solo la vita unita all'esistenza naturale, esterna, mondana, era affermativa, per cui la morte era la semplice negazione, la dissoluzione della realtà immediata. Nella concezione romantica invece essa ha il significato della negatività, cioè della negazione del negativo, per cui si rovescia parimenti

nell'affermativo come resurrezione dello spirito dalla sua mera naturalità e inadeguata finitezza. Il dolore e la morte della soggettività che viene a morte si converte nel ritorno a sé, nel soddisfacimento, nella beatitudine, ed in quella esistenza affermativa conciliata che lo spirito può raggiungere solo con la soppressione della sua esistenza negativa, in cui egli è staccato dalla sua vera e propria verità e vitalità. Questa determinazione fondamentale non riguarda quindi solo il fatto della morte che sopraggiunge per l'uomo dal lato della natura, ma è un processo che lo spirito deve, per vivere veramente, percorrere in se stesso anche indipendentemente da questa negazione esterna.

c) Il *terzo* aspetto di questo mondo assoluto dello spirito è costituito dall'uomo, nella misura in cui egli né porta immediatamente in se stesso ad apparenza l'assoluto e divino come *divino*, né manifesta il processo dell'elevazione a Dio e della conciliazione con Dio, ma si arresta alla sua propria cerchia umana. In tal caso, dunque, il *finito* come tale costituisce il contenuto sia per il lato dei fini spirituali, interessi mondani, passioni, collisioni, sofferenze e gioie, speranze e soddisfazioni, che per il lato dell'esterno, la natura, i suoi regni e i suoi piú isolati fenomeni. Ma una *duplice* posizione si presenta per la concezione di questo contenuto. Da un lato infatti lo spirito, avendo acquistato l'affermazione con sé, si effonde su questo terreno come in un elemento esso stesso legittimo e soddisfacente, di cui mette in rilievo solo questo carattere positivo, lasciandovi riflettere se stesso nella sua affermativa soddisfazione ed intimità; ma, dall'altro, lo stesso contenuto viene abbassato a semplice accidentalità che non deve pretendere ad una validità autonoma, giacché lo spirito non trova in essa la sua vera esistenza e viene perciò in

unità con sé, solo nella misura in cui dissolve per se stesso questo finito dello spirito e della natura come finito e negativo.

3. *Il rapporto fra il contenuto e la maniera di rappresentarlo*

Per quanto riguarda infine il rapporto di questo contenuto nel suo insieme con la maniera di rappresentarlo,

a) il contenuto dell'arte romantica, conformemente a quel che abbiamo sopra visto, appare molto *ridotto*, per lo meno nei riguardi del divino. Infatti, come abbiamo già accennato, in primo luogo la natura è privata del carattere divino, e il mare, i monti, le valli, i fiumi, le fonti, il tempo, la notte, cosí come i processi generali della natura hanno perduto il loro valore in rapporto sia alla rappresentazione che al contenuto dell'assoluto. Le formazioni naturali non sono piú amplificate simbolicamente; è loro sottratta la determinazione che le loro forme ed attività siano in grado di essere i tratti di una divinità. Infatti, tutte le grandi questioni riguardanti il sorgere del mondo, l'origine, i fini e la direzione della natura creata e dell'umanità, e tutti i tentativi simbolici e plastici di risolvere e di rappresentare questi problemi, sono venuti meno con la rivelazione di Dio nello spirito. E anche nello spirituale, il mondo variopinto con i suoi caratteri, azioni ed eventi classicamente configurati, si è riunito nell'*unico* punto focale dell'assoluto e della sua eterna storia di redenzione. Tutto il contenuto si concentra quindi nell'interiorità dello spirito, nel sentimento, nella rappresentazione, nell'animo che si sforza all'unione con la verità, cerca e tende a creare e a conservare il divino nel soggetto, e ormai non è piú disposto a realizzare fini ed imprese *nel mondo* per il mondo, ma ha piuttosto come unica impresa essenziale la

lotta interna dell'uomo in sé e la conciliazione con Dio, e porta a rappresentazione solo la personalità e la di lei conservazione, e le istituzioni idonee a questo scopo. L'eroismo che può comparire per questo aspetto, non è un eroismo che da se stesso si dia leggi, fissi istituzioni, crei e trasformi situazioni, ma è l'eroismo della sottomissione, che ha già tutto determinato e pronto al di sopra di sé, e al quale resta quindi solo il compito di regolare su ciò quel che è temporale, di applicare al mondo esistente quell'aspetto superiore, in sé e per sé valido, e di farlo valere nel temporale. Ma, apparendo questo contenuto assoluto concentrato nel punto dell'*animo soggettivo*, ed essendo perciò ogni processo portato nell'interno dell'uomo, la cerchia del contenuto viene a sua volta *ampliata* all'infinito. Il contenuto si dischiude ad una varietà senza limite. Infatti, sebbene quella storia oggettiva costituisca il sostanziale dell'animo, il soggetto la percorre tuttavia in tutti i sensi, rappresenta di essa singoli punti o rappresenta essa stessa con tratti sempre nuovi, umani, e può inoltre trarre in sé l'intera ampiezza della natura come ambiente e località dello spirito e utilizzarla per l'unico e grande fine. Perciò la storia dell'animo diviene infinitamente ricca e può configurarsi in svariatissimi modi in circostanze e situazioni sempre mutate. E se ora l'uomo esce addirittura da questa sfera assoluta, per occuparsi del mondano, l'ambito degli interessi, dei fini e dei sentimenti diviene tanto piú incommensurabile quanto piú profondo è divenuto in sé lo spirito in conformità a tutto questo principio, per cui nel suo svolgersi esso si dispiega in una pienezza infinitamente accresciuta di collisioni esterne ed interne, di lacerazioni, passioni di tutte le gradazioni, e nei piú vari stadi di soddisfacimenti. L'assoluto completamente in sé universale, quale è cosciente di sé nell'uomo, è ciò che costituisce il contenuto interno dell'arte roman-

tica, la cui materia incommensurabile è cosí tutta l'umanità nell'insieme del suo sviluppo.

b) Ma non è già l'arte romantica *come arte* a produrre questo contenuto, come avveniva in gran parte con la forma d'arte simbolica e soprattutto con la forma d'arte classica e con i suoi dèi ideali. Essa, come abbiamo già visto prima, non è *in quanto arte* l'insegnamento *rivelante* che produce per l'intuizione solo appunto nella forma dell'arte il contenuto della verità, ma quest'ultimo esiste già per sé, fuori della sfera artistica, nella rappresentazione e nel sentimento. La *religione* costituisce qui, come coscienza universale della verità, in un grado interamente diverso, il *presupposto* essenziale dell'arte, ed anche dal lato dell'apparenza esterna essa è già attualmente presente per la coscienza reale nella realtà sensibile come evento prosaico. Infatti, poiché il contenuto della rivelazione allo spirito è l'eterna natura assoluta dello *spirito* che si libera dal naturale come tale e lo *degrada*, l'apparenza nell'immediato acquista quindi la collocazione per cui questo esterno, in quanto sussiste ed ha esistenza, resta soltanto un mondo accidentale, partendo dal quale l'assoluto si ritira nello spirituale e nell'interno e solo cosí diviene per se stesso verità. Perciò l'esterno va considerato come un elemento indifferente in cui lo spirito non ha estrema fiducia e non vi permane. Quanto meno egli ritiene degna di sé la forma della realtà esterna, tanto meno riesce a cercare in essa la sua soddisfazione e trovarsi, nell'unirsi con essa, conciliato con se stesso.

c) Conformemente a questo principio, nell'arte romantica la maniera dell'effettiva rappresentazione non oltrepassa essenzialmente, rispetto al suo apparire esterno, la realtà comune vera e propria ed in nessun modo ha paura di accogliere in sé questa esistenza reale nella sua manchevolezza e determinatezza finita. Qui dunque è venuta

meno quella bellezza ideale che trasporta l'intuizione esterna oltre la temporalità e le orme del transeunte, per porre la fiorente bellezza dell'esistenza al posto della sua deformata apparenza di prima. L'arte romantica non ha piú come meta la libera vitalità dell'esistenza nella sua quiete infinita e nell'immergersi dell'anima nel corporeo; non ha piú a sua meta questa *vita* come tale nel suo concetto piú proprio, ma volge le spalle a questo culmine della bellezza; essa intesse il suo interno anche con l'accidentalità della formazione esterna, concedendo un illimitato margine d'esplicazione ai tratti marcati del brutto.

Nel romantico noi abbiamo quindi due mondi: un regno spirituale che è in sé perfetto, l'animo che si concilia in sé e piega la ripetizione, altrimenti rettilinea, del nascere, morire e risorgere a vero cerchio, al ritorno in sé, alla vera vita di araba fenice dello spirito; dall'altro lato il regno dell'esteriore come tale che, scioltosi dalla saldamente unificante connessione con lo spirito, diviene ora una realtà del tutto empirica, della cui forma l'anima non si cura. Nell'arte classica lo spirito dominava, compenetrandola completamente, l'apparenza empirica, giacché era in essa che doveva acquistare la sua completa realtà. Ma ora l'interno è indifferente verso il modo di rappresentazione del mondo immediato, giacché l'immediatezza è indegna della beatitudine dell'anima in sé. Quel che esteriormente appare non può piú esprimere l'interiorità, e quando pur tuttavia è chiamato a farlo, assume solo il compito di render chiaro che l'esistenza è l'esistenza che non soddisfa e deve rimandare all'interno, all'animo e sentimento, come l'elemento essenziale. Proprio per questo però l'arte romantica lascia ora l'esteriorità libera di effondersi per sé, e permette a questo riguardo a qualsiasi materia, perfino ai fiori, agli alberi e ai piú comuni utensili domestici, di venire indisturbati a rappresentazione anche

nell'accidentalità naturale dell'esistenza. Ma questo contenuto implica al contempo la determinazione che esso come materia semplicemente esteriore è indifferente e di poco conto, acquistando il suo valore vero e proprio solo quando l'animo si è trasferito in esso ed il contenuto deve esprimere non l'interno soltanto, ma anche l'*intimità*, che, invece di mescolarsi con l'esterno, appare solo in sé conciliata con se stessa. In questo rapporto l'interno, spinto cosí fino al culmine, è l'estrinsecazione priva di esteriorità, percipiente, per cosí dire in modo invisibile, solo se stessa, una sonorità come tale senza oggetti e forma, un librarsi sulle acque, un risuonare su un mondo che può accogliere e riflettere entro di sé e nei suoi eterogenei fenomeni solo un riflesso di questo essere in sé dell'anima.

Per riassumere *in un termine solo* questo rapporto fra contenuto e forma nel romantico, in cui esso si mantiene nella sua peculiarità, possiamo dire che il tono fondamentale del romantico, proprio perché ne costituiscono il principio l'universalità sempre maggiore e la profondità dell'animo senza posa affaticantesi, è *musicale* e, visto il contenuto determinato della rappresentazione, *lirico*. Il lirico è, per cosí dire, l'elementare tratto fondamentale dell'arte romantica, un tono che si ritrova anche nell'epopea e nel dramma e investe come universale soffio dell'anima le stesse opere dell'arte figurativa, poiché qui spirito e animo, con ogni loro produzione, vogliono parlare allo spirito e all'animo.

4. *Suddivisione*

Per quel che riguarda infine la *suddivisione* da stabilire per la considerazione piú precisa di questo terzo grande campo dell'arte, il concetto fondamentale del romantico si suddivide nella sua articolazione interna in tre momenti.

La *prima* sfera è costituita dal *religioso* come tale, il cui centro è dato dalla Redenzione, dalla vita, dalla morte e dalla risurrezione di Cristo. Come determinazione fondamentale vale qui il fatto che lo spirito si rivolge negativamente verso la sua immediatezza e finitezza, le supera, e con questa liberazione si guadagna per se stesso la sua infinità ed assoluta autonomia nel proprio regno.

Questa autonomia, *in secondo luogo*, passa dalla divinità dello spirito in sé e dalla elevazione dell'uomo finito a Dio nella *mondanità*. Qui è in primo luogo il soggetto come tale, che è divenuto a se per sé stesso affermativo, ed ha come sostanza della sua coscienza cosí come ad interesse della sua esistenza le virtú di questa soggettività affermativa, l'onore, l'amore, la fedeltà, il valore, i fini e i doveri della cavalleria romantica.

Il contenuto e la forma del *terzo* capitolo si possono indicare in generale come l'*autonomia formale del carattere*. Se infatti la soggettività è pervenuta al punto che per essa l'essenziale è l'autonomia spirituale, anche il *contenuto particolare*, con cui essa si riunisce come con ciò che è suo, parteciperà dell'eguale autonomia. Ma questa può essere solo di natura formale, poiché non riposa nella sostanzialità della propria vita, come avviene nella sfera della verità religiosa che è in sé e per sé. A sua volta anche la forma delle circostanze esterne, delle situazioni, del viluppo degli avvenimenti, diviene per sé libera, per cui si lancia in arbitrarie avventure in ogni direzione. Perciò come punto finale del romantico in generale noi abbiamo l'accidentalità dell'esterno come dell'interno ed un'esteriorità reciproca di questi due lati, con cui l'arte stessa si supera, mostrando la necessità per la coscienza di acquistare, al fine di apprendere il vero, forme piú alte di quelle che l'arte è in grado di offrire.

La cerchia religiosa dell'arte romantica

L'arte romantica ha a suo contenuto sostanziale, nella rappresentazione della soggettività assoluta come unica verità, l'unione dello spirito con la sua essenza, il soddisfacimento dell'animo, la conciliazione di Dio con il mondo e quindi con sé; per questo soltanto, in tale fase, l'*ideale* sembra essere completamente a suo agio. Infatti noi avevamo dato come determinazione fondamentale dell'ideale la beatitudine e l'autonomia, la soddisfazione, la quiete e la libertà. Ma se è vero che noi non dobbiamo escludere dal concetto e dalla realtà dell'arte romantica l'ideale, tuttavia esso acquista una forma del tutto mutata nei confronti dell'ideale classico. Questo rapporto, pur essendo stato già accennato in generale, va qui subito stabilito nel suo significato piú concreto, per poter chiarire il tipo fondamentale del modo di rappresentazione romantica dell'assoluto. Nell'ideale classico, da un lato il divino è limitato all'individualità, dall'altro l'anima e la beatitudine degli dèi particolari si effondono interamente attraverso la loro figura corporea; in terzo luogo, poiché l'unità senza separazione dell'individuo in sé e nella sua esteriorità è quella che dà il principio, la negatività della scissione in sé, del dolore fisico e spirituale, del sacrificio e della rinuncia, non può presentarsi come momento essenziale. Il divino dell'arte classica si disgiunge certo in una cerchia di dèi, ma non si scinde in sé, in essenzialità universale da una parte ed in singola apparenza empirica

soggettiva sotto forma umana e spirito umano dall'altra. Egualmente esso non trova di fronte a sé, come assoluto privo di apparenza, un mondo in cui dominano il male, il peccato e l'errore, né ha al contempo il compito di portare a conciliazione questa opposizione e di essere il vero reale e divino solo come questa conciliazione. Nel concetto della soggettività assoluta è invece implicita l'opposizione fra l'universalità sostanziale e la personalità, opposizione la cui mediazione realizzata riempie il soggettivo della sua sostanza ed eleva il sostanziale a soggetto assoluto che sa e vuole se stesso. Ma alla realtà della soggettività come spirito è propria, *in secondo luogo*, l'opposizione piú profonda con un mondo finito, superando il quale come finito e conciliandolo con l'assoluto l'infinito, si fa per se stesso la sua propria essenza mediante la propria assoluta attività e solo cosí è spirito assoluto. Perciò l'apparenza di questa realtà sul terreno e nella forma dello spirito umano acquista nei riguardi della proprio *bellezza* un rapporto interamente diverso da quello che aveva nell'arte classica. La bellezza greca mostra l'interno dell'individualità spirituale interamente calato nella forma corporea di questa, in azioni e avvenimenti, interamente espresso nell'esterno ed in esso beatamente vivente. Per la bellezza romantica è invece assolutamente necessario che l'anima, sebbene appaia nell'esterno, mostri al contempo di essere ritornata in sé da questa corporeità e di vivere in se stessa. Perciò in questa fase il corporeo può esprimere l'interiorità dello spirito solo in quanto porta ad apparenza il fatto che l'anima ha la sua realtà congruente non in questa esistenza reale ma in se stessa. Per questo motivo la bellezza non riguarderà piú l'idealizzazione della forma oggettiva, ma la forma interiore dell'anima in se stessa; essa diviene una bellezza dell'intimità, in quanto modo in cui ogni contenuto si forma e sviluppa nell'interno del soggetto, senza

tener fermo l'esterno in questa compenetrazione con lo spirito. Essendosi con ciò perduto l'interesse a purificare l'esistenza reale fino a farle raggiungere questa unità classica, e concentrandosi invece l'interesse nel fine opposto di istillare nella forma interna dello spirituale stesso una nuova bellezza, l'arte si prende poca cura dell'esterno; lo coglie immediatamente cosí come immediatamente si trova, lasciando quasi che questo lato assuma la forma che piú gli aggrada. La conciliazione con l'assoluto è nel romantico un atto dell'interno, che appare sí all'esterno, ma non ha come suo contenuto e fine essenziale l'esterno stesso nella sua forma reale. Con questa indifferenza verso l'unione idealizzante di animo e corpo, ruolo essenziale per l'individualità maggiormente specifica del lato esterno ha il *ritratto*, che non cancella, per sostituirli con linee piú appropriate, i tratti e le forme particolari, quali esse sono effettivamente, l'indigenza del naturale, l'insufficienza della temporalità. In generale anche a questo riguardo dovrà certo essere richiesta una corrispondenza; ma la sua forma determinata diviene indifferente e non si purifica delle accidentalità della finita esistenza empirica.

La necessità di questa determinazione radicale dell'arte romantica può anche essere giustificata da un altro lato. L'ideale classico, quando sta al suo vero livello, è chiuso in sé, autonomo, riservato, refrattario, è un individuo conchiuso, che respinge ciò che è altro da sé. La sua forma è solo sua, egli vive interamente in essa e solo in essa, né deve offrire niente di essa alla comunanza con ciò che è meramente empirico e accidentale. Chi si avvicina a questi ideali come spettatore, non può quindi appropriarsi la loro esistenza come un esterno affine alla propria apparenza; le figure degli dèi antichi, pur essendo umane, non appartengono al mortale, poiché questi dèi non hanno provato la fragilità dell'esistenza umana, ma si

sono immediatamente elevati al di sopra. La comunanza con l'empirico ed il relativo è rotta. La soggettività infinita, l'assoluto dell'arte romantica, non è invece immerso nella propria apparenza, esso è in sé ed appunto perciò ha la propria esteriorità non *per sé* ma per altri, come lato esterno lasciato libero e a disposizione di ognuno. Inoltre, questo esterno *deve* assumere la forma dell'abituale, di ciò che è empiricamente umano, poiché qui Dio stesso discende nell'esistenza finita, temporale, per mediare e conciliare l'opposizione assoluta che vi è nel concetto dell'assoluto. Perciò anche l'uomo empirico acquista un lato, da parte del quale gli si rivela una affinità, un punto di incontro: cosicché nella sua naturalità immediata egli con fiducia si accosta a se stesso, giacché la forma esterna non lo respinge con la severità che il classico ha verso il particolare e l'accidentale, ma offre al suo sguardo ciò che egli stesso ha o che conosce ed ama in altri del suo ambiente. Questa familiarità con l'abituale è ciò per cui l'arte romantica attira dall'esterno e suscita confidenza. Ma l'esteriorità offerta, in quanto assume con questa offerta stessa il compito di rimandare alla bellezza dell'anima, all'altezza dell'intimità, alla santità dell'animo, al contempo richiede di immergersi nell'interno dello spirito e nel suo contenuto assoluto e di appropriarsi di questo interno.

In questa donazione è infine implicita l'idea generale che nell'arte romantica la soggettività infinita non è solitaria in sé come il dio greco, che vive completamente in sé nella beatitudine della sua conchiusione, ma che essa, uscendo da sé, entri in rapporto con altro, che però è cosa sua, in cui essa ritrova se stessa e rimane in unità presso di sé. Questo suo essere uno nel suo altro è il contenuto propriamente bello dell'arte romantica, il suo ideale, che ha come sua forma ed apparenza essenzialmente l'interio-

rità e la soggettività, l'animo, il sentimento. L'ideale romantico perciò esprime la relazione ad un altro spirituale che è cosí legato con l'intimità che appunto solo in questo altro l'anima vive in intimità con se stessa. Questo vivere in sé in un altro è, come sentimento, l'intimità dell'amore.

Noi possiamo perciò indicare l'*amore* come il contenuto generale del romantico nella sua sfera religiosa. Ma l'amore acquista la sua forma veramente ideale solo quando esprime l'immediata conciliazione *affermativa* dello spirito. Noi però, prima di poter considerare questa fase del soddisfacimento ideale estremamente bello, dobbiamo percorrere, per un lato, il processo della *negatività* in cui entra il soggetto assoluto come superamento della finitezza ed immediatezza della sua apparenza umana; processo che si scompone nella vita, passione e morte di Dio per il mondo e l'umanità, e loro possibile conciliazione con Dio. D'altro lato, è l'umanità che deve a sua volta percorrere lo stesso processo, per far divenire in se stesso reale l'in sé di quella conciliazione. Nel mezzo di queste fasi, il cui centro è costituito dal lato *negativo* dello scendere sensibile e spirituale nella tomba e nella morte, vi è l'espressione della beatitudine *affermativa* del soddisfacimento, la quale in questa sfera è propria agli oggetti piú belli dell'arte.

Tre sono quindi le sfere da percorrere in questo primo capitolo:

in primo luogo, la storia della Redenzione di Cristo: i momenti dello spirito assoluto, rappresentati in Dio stesso, in quanto egli diviene uomo, possiede un'esistenza reale nel mondo della finitezza e dei suoi rapporti concreti e in questa esistenza dapprima singola porta ad apparenza l'assoluto stesso;

in secondo luogo, l'amore nella sua forma positiva come sentimento conciliato dell'umano e del divino: la

Sacra Famiglia, l'amore materno di Maria, l'amore di Cristo e quello dei suoi discepoli;

in terzo luogo, la comunità: lo spirito di Dio in quanto presente nell'umanità con la conversione dell'animo e la mortificazione della naturalità e della finitezza, in generale con il ritorno dell'umanità in Dio, ritorno in cui in primo luogo il pentimento ed il martirio médiano la riunione dell'uomo con Dio.

1. *La storia della Redenzione di Cristo*

La conciliazione dello spirito con se stesso, la storia assoluta, il processo della veracità, viene portato ad intuizione e certezza dall'apparire di Dio nel mondo. Il contenuto semplice di questa conciliazione è il porsi in uno dell'essenzialità assoluta con la soggettività umana singola; un uomo singolo è Dio e Dio è un singolo uomo. In ciò risiede il fatto che lo spirito umano *in sé*, secondo il concetto e l'essenza, è vero spirito, ed ogni singolo soggetto in quanto uomo ha cosí l'infinita determinazione ed importanza di essere un fine di Dio e in unità con Dio. Ma perciò egualmente deriva all'uomo l'esigenza di dare realtà a questo suo concetto, che dapprima è solo un semplice in-sé, cioè di porre e raggiungere come meta della propria esistenza l'unione con Dio. Se ha adempiuto a questa sua determinazione, egli è in sé spirito libero infinito. Ma questo egli può fare solo in quanto quell'unità è l'originario, la base eterna della natura umana e divina stessa. La meta è al contempo l'inizio che è in sé e per sé, il presupposto della coscienza religiosa romantica che Dio stesso è uomo, è carne, è divenuto questo soggetto singolo, in cui la conciliazione perciò non rimane semplicemente un in sé, per cui sarebbe appresa solo *secondo concetto*, ma si

presenta anche *oggettivamente* esistente per l'intuente coscienza sensibile come questo uomo singolo, realmente esistente. Questo momento della *singolarità* è indispensabile perché ogni singolo vi abbia l'intuizione della sua conciliazione con Dio, che non è in sé e per sé semplice possibilità, ma è reale e proprio per questo deve apparire come realmente realizzata in quest'unico soggetto. Ma in quanto l'unità come conciliazione spirituale di momenti opposti non è soltanto un essere uno immediato, in quest'*unico* soggetto deve *in secondo luogo* giungere ad esistenza come storia di questo soggetto anche il processo dello spirito, attraverso cui la coscienza è solo veramente spirito. Tale storia dello spirito, realizzantesi nel singolo, non contiene se non ciò che abbiamo su detto, cioè che l'uomo singolo si spoglia carnalmente e spiritualmente della sua singolarità, cioè che egli soffre e muore, ma con il dolore della morte, per converso, esce dalla morte, risorge come Dio glorificato, come lo spirito reale, che ora è, sí, passato ad esistenza come singolo, come questo soggetto, ma in modo del pari essenziale è vero Dio solo come spirito nella sua comunità.

a) *Apparente superfluità dell'arte*

Questa storia forma l'oggetto fondamentale dell'arte romantica religiosa, per il quale però l'arte, presa puramente come arte, diviene in una certa misura qualcosa di superfluo. Infatti la cosa principale qui è la certezza interna, il sentimento e la rappresentazione di questa verità eterna, la *fede*, che si dà in sé e per sé l'attestazione della verità e che quindi si è collocata nell'interno della rappresentazione. Infatti la fede sviluppata consiste nella certezza immediata di avere dinanzi alla coscienza, insieme con la rappresentazione dei momenti di questa storia, la verità

stessa. Ma se ciò di cui qui si tratta è la coscienza della *verità*, la *bellezza* dell'apparenza e la raffigurazione sono aspetti secondari ed alquanto indifferenti, poiché la verità esiste per la coscienza anche indipendentemente dall'arte.

b) *L'intervento necessario dell'arte*

D'altro lato, il contenuto religioso possiede però al contempo in se stesso il momento con cui non solo si rende accessibile all'arte, ma di essa ha anche *bisogno* per un certo riguardo. Nella rappresentazione religiosa dell'arte romantica, come piú volte abbiamo accennato, il contenuto stesso implica lo spingere al massimo l'antropomorfismo, proprio perché questo contenuto ha come suo centro la fusione dell'assoluto e divino con la soggettività umana vista come reale e quindi apparente anche esteriormente e corporeamente, e deve raffigurare il divino in questa singolarità legata all'indigenza della natura e del modo finito d'apparire. A questo proposito l'arte presenta alla coscienza intuente, riguardo l'apparenza di Dio, la presenza specifica di una singola figura reale, un'immagine concreta anche dei tratti esterni degli eventi in cui si svolgono la nascita di Cristo, la sua vita, la sua passione, la sua morte, la sua resurrezione ed il salire alla destra di Dio. In tal modo, solo nell'arte la transeunte apparenza reale di Dio si ripete in una durata sempre rinnovata.

c) *La particolarità accidentale dell'apparenza esterna*

Ma essendo posto in questa apparenza l'accento sul fatto che Dio è essenzialmente un soggetto singolo con esclusione degli altri, e che non soltanto in generale, ma anche come *questo* uomo determinato, egli rappresenta

l'unità di soggettività umana e divina, ricompaiono qui nell'arte, sulla base del contenuto stesso, tutti i lati dell'accidentalità e della particolarità della finita esistenza esterna, dalle quali la bellezza si era liberata al livello dell'ideale classico. Ciò che il libero concetto del bello aveva allontanato da sé come inadeguato, il non ideale, viene qui necessariamente accolto e portato ad intuizione come un momento che scaturisce dal contenuto stesso.

α) Se perciò la persona di Cristo come tale è scelta spesso ad oggetto, malissimo si comportarono ogni volta quegli artisti che hanno inteso fare di Cristo un ideale nel senso e nel modo dell'ideale classico. Infatti, queste teste e figure di Cristo mostrano, sí, serietà, calma e dignità, ma Cristo da un lato deve avere interiorità e spiritualità senz'altro *universale*, dall'altra personalità e *singolarità* soggettiva; l'una e l'altra cosa contrastano con la beatitudine entro il sensibile della figura umana. Altamente difficile è riunire questi due poli, la espressione e la forma, e specialmente i pittori si sono trovati in imbarazzo ogni qualvolta hanno voluto staccarsi dal tipo tradizionale. Serietà e profondità della coscienza devono esprimersi in queste teste, ma i tratti e le forme del volto e della figura devono altrettanto poco essere di bellezza solo ideale di quanto non debbano perdersi nel comune e nel brutto oppure elevarsi alla semplice sublimità come tale. Il meglio nei riguardi della forma esterna sarà a metà fra il naturale particolare e la bellezza ideale. Cogliere esattamente questo centro conveniente è cosa difficile e qui possono specialmente palesarsi l'abilità, la sensibilità e lo spirito dell'artista. In generale, e astraendo dal contenuto che appartiene alla fede, nelle manifestazioni di tutta questa sfera molto dipende, piú che nell'ideale classico, dal "fare" soggettivo. Nell'arte classica l'artista vuole rappresentare immediatamente nelle forme del cor-

poreo stesso, nell'organismo della forma umana, lo spirituale ed il divino, e perciò le forme corporee presentano un lato principale di interesse nelle loro modificazioni che si staccano dal comune e dal finito. Nella sfera che abbiamo qui davanti la figura rimane quella corrente, nota, le sue forme sono fino ad un certo grado indifferenti, sono qualcosa di particolare che può essere in un modo o nell'altro, ed essere trattato con grande libertà a questo riguardo. L'interesse dominante risiede perciò, per un verso, nel modo come l'artista lascia tuttavia trasparire lo spirituale e piú intimo, proprio come tale, attraverso questo lato corrente e noto; e risiede per l'altro nell'esecuzione soggettiva, nei mezzi tecnici e nell'abilità con cui è stato in grado di ispirare alle sue figure la vitalità spirituale e far loro rendere intuibile e cogliere quel che è piú spirituale.

β) Per quel che riguarda il restante contenuto, questo, come abbiamo appena visto, risiede nella storia assoluta scaturente dal concetto stesso dello spirito, storia che rende oggettiva la conversione della singolarità corporea e spirituale alla sua essenzialità e universalità. Infatti la conciliazione della soggettività singola con Dio non si presenta come armonia immediatamente, ma invece come armonia che nasce solo dal dolore infinito, dalla dedizione, dal sacrificio, dalla mortificazione del finito, del sensibile e del soggettivo. Finito ed infinito sono qui legati in uno, e la conciliazione nella sua vera profondità, intimità e forza di mediazione, si mostra solo attraverso la grandezza ed asprezza dell'opposizione che deve trovare la propria soluzione. Perciò la passione, il martirio, la tortura, a cui una tale opposizione porta, appartengono appunto, in tutta la loro asprezza e dissonanza, alla natura dello spirito stesso, il cui soddisfacimento assoluto costituisce qui il contenuto.

Questo processo dello spirito, preso in sé e per sé, è l'essenza, il concetto dello spirito in generale, e contiene cosí la determinazione di essere per la coscienza la *storia universale* che deve ripetersi in ogni coscienza individuale. Infatti appunto la coscienza, in quanto è i molti singoli, è la realtà e l'esistenza dello spirito universale. Ma dapprima questa storia universale, poiché lo spirito ha come suo momento essenziale la realtà nell'individuo, si presenta essa stessa solo sotto forma di *un* singolo, in cui essa si palesa come la storia di questo individuo, della sua nascita, della sua passione, della sua morte e resurrezione, pur conservando nel contempo in questa singolarità il significato di essere la storia dell'universale spirito assoluto.

Il vero punto critico in questa vita di Dio è quello in cui egli abbandona la sua esistenza singola come *questo* uomo, la Passione, il soffrire sulla croce, il calvario dello spirito, il supplizio della morte. Nella misura, ora, in cui qui è implicito nel contenuto stesso che l'apparenza esterna, corporea, l'esistenza immediata come individuo, si mostri nel dolore della propria negatività come il negativo, perché lo spirito giunga alla propria verità e al proprio cielo mediante il sacrificio del sensibile e della singolarità soggettiva, questa sfera di rappresentazione si stacca piú di ogni altra dall'ideale plastico classico. Infatti, da un lato, il corpo terreno e la fragilità della natura umana sono in generale elevate ed onorate per il fatto che è Dio stesso che appare in loro; dall'altra è però proprio questo umano e corporeo che è posto come negativo e viene ad apparenza nel dolore, mentre nell'ideale classico esso non perde l'imperturbata armonia con lo spirituale e sostanziale. Non si può raffigurare nelle forme della bellezza greca Cristo flagellato, coronato di spine, trascinante la croce fino al luogo del supplizio, crocifisso, agonizzante nei tormenti di una lunga e martoriata agonia. Ma la superiorità di queste si-

tuazioni è data dalla santità in sé, dalla profondità dell'intimo, dall'infinità del dolore come momento eterno dello spirito, dalla rassegnazione e dalla calma divina.

Attorno a questa figura sta la cerchia sia degli amici che dei nemici. Gli amici non sono neanche essi degli ideali, ma, secondo il concetto, individui particolari, uomini comuni che gli impulsi dello spirito portano a Cristo; i nemici invece, in quanto si contrappongono a Dio, lo condannano, lo dileggiano, lo martirizzano, lo crocifiggono, sono rappresentati come internamente malvagi, e la rappresentazione della malvagità interna e dell'ostilità verso Dio comporta all'esterno bruttezza, rozzezza, barbarie, rabbia e deformazione della figura. Per tutti questi riguardi il non bello si presenta qui, a differenza che per la bellezza classica, come momento necessario.

γ) Ma il processo della morte nella natura divina va considerato solo come un punto di transizione, con cui si effettua la conciliazione dello spirito con sé e con cui i lati del divino e dell'umano, dell'assolutamente universale e della soggettività apparente, della cui mediazione qui si tratta, si riuniscono affermativamente. Questa affermazione, che è in generale la base e l'originario, deve perciò palesarsi anche in questo modo positivo. L'occasione favorevole a ciò è data principalmente dalla Resurrezione e dall'Ascensione, come situazioni nella storia di Cristo. Lo stesso dicasi, ma con meno frequenza, per i momenti in cui Cristo compare come maestro. Ma si affaccia qui, per l'arte figurativa particolarmente, una difficoltà fondamentale. Infatti, da una parte, è lo spirituale come tale che deve venire a rappresentazione nella sua interiorità; dall'altra è lo spirito assoluto che, posto nella sua infinità ed universalità in unità affermativa con la soggettività, ed elevato oltre l'esistenza immediata, dovrebbe tuttavia por-

tare ad intuizione e sensazione nel corporeo e nell'esterno ancora l'intera espressione della sua infinità e interiorità.

2. *L'amore religioso*

Lo spirito in sé e per sé non è, come spirito, immediatamente oggetto dell'arte. La sua suprema conciliazione reale in sé può essere solo una conciliazione e soddisfazione nello spirituale come tale che nel suo elemento puramente ideale si sottrae all'espressione artistica, poiché la verità assoluta sta piú in alto che non la parvenza del bello, la quale non è in grado di liberarsi dal terreno del sensibile e apparente. Ma lo spirito deve acquistare nella sua conciliazione affermativa, ad opera dell'arte, una esistenza *spirituale*, in cui non solo è saputo come puro pensiero, idealmente, ma può anche essere *sentito* ed *intuito*. In tal caso come unica forma che realizzi la doppia esigenza della spiritualità da un lato e della coglibilità e rappresentabilità ad opera dell'arte dall'altro, non ci rimane che l'intimità dello spirito, l'animo, il sentimento. Questa intimità, che sola corrisponde al concetto dello spirito libero in sé soddisfatto, è l'*amore*.

a) *Il concetto dell'assoluto come amore*

Nell'amore, infatti, dal lato del *contenuto* sono presenti i momenti che noi abbiamo indicato come concetto fondamentale dello spirito assoluto: il riconciliato ritorno a se stesso dal suo altro. Questo altro, come l'altro in cui lo spirito rimane presso se stesso, può essere a sua volta solo uno spirituale, una personalità spirituale. La vera essenza dell'amore consiste nel rinunciare alla coscienza di sé, nell'obliarsi in un altro sé, ma tuttavia

nell'avere e possedere sé stesso soltanto in questo perire e dimenticarsi. Questa mediazione dello spirito con sé e questo compimento di sé a totalità è l'assoluto, ma non in modo che l'assoluto in un altro soggetto finito si riunisca con se stesso come soggettività solo singola e quindi finita; al contrario, il contenuto della soggettività che si media con sé nell'altro è qui l'assoluto stesso: lo spirito che solo nell'altro spirito è sapere e volere di sé come l'assoluto e possiede il soddisfacimento di questo sapere.

b) *L'animo*

Piú precisamente, questo contenuto come amore ha la *forma* del sentimento in sé concentrato, che invece di dispiegarsi il proprio contenuto, di portarlo a coscienza secondo la sua determinatezza e universalità, ne concentra la vastità e smisuratezza immediatamente nella profondità semplice dell'animo, senza svolgere per la rappresentazione, e secondo tutte le sue direzioni, la ricchezza che esso abbraccia in sé. Perciò lo stesso contenuto, che nella sua universalità espressa in modo puramente spirituale si ricuserebbe alla rappresentazione artistica, può essere di nuovo colto dall'arte in questa esistenza soggettiva come sentimento. Infatti, da un lato, nella profondità ancora non dischiusa che è la caratteristica dell'animo, esso non ha bisogno di dispiegarsi a completa chiarezza, mentre d'altro lato da questa forma riceve al contempo un elemento che è conforme all'arte. Infatti animo, cuore, sentimento, per quanto spirituali ed interni essi rimangano, hanno tuttavia sempre una connessione con il sensibile ed il corporeo, cosicché anche all'esterno con la corporeità, lo sguardo, i tratti del volto o, piú spiritualmente, con il suono e la parola, possono palesare la

vita e l'esistenza piú interna dello spirito. Ma qui l'esterno pctrà presentarsi solo cosí, che esso è chiamato ad esprimere questo interno nella sua interiorità d'animo.

c) *L'amore come ideale romantico*

Se abbiamo posto come concetto dell'ideale la conciliazione dell'interno con la sua realtà, possiamo indicare l'amore come *l'ideale* dell'arte romantica nella sua sfera religiosa. L'amore è la bellezza *spirituale* come tale. L'ideale classico mostrava anch'esso la mediazione e la conciliazione dello spirito con il suo altro; ma in tal caso l'altro dello spirito era l'esterno compenetrato da lui, il suo organismo corporeo. Nell'amore, invece, l'altro dello spirituale non è il naturale, ma è anch'esso una coscienza spirituale, un altro soggetto, e quindi lo spirito è realizzato per se stesso nella sua proprietà, nel suo elemento piú proprio. Cosí l'amore, in questo soddisfacimento affermativo ed in questa realtà beata in sé pacificata, è bellezza ideale, ma del tutto *spirituale*, che per la sua interiorità può anche esprimersi solo nell'intimità e come intimità dell'animo. Infatti lo spirito, che nello *spirito* è a sé presente e di sé immediatamente certo, per cui ha come materiale e terreno della sua esistenza stessa lo spirituale, è in sé, è intimo, e piú precisamente è l'intimità dell'amore.

α) Dio è l'amore, quindi anche la sua piú profonda essenza va in Cristo colta e manifestata sotto questa forma conforme all'arte. Ma Cristo è l'amore *divino,* ad oggetto del quale si palesa da un lato Dio stesso nella sua essenza priva di apparenza e dall'altro l'umanità da redimere; per questo in lui può venire ad apparenza non tanto il dissolversi di un soggetto in un altro soggetto determinato, quanto l'*idea* dell'amore nella sua universa-

lità, l'assoluto, lo spirito della verità nell'elemento e nella forma del sentimento. Con l'universalità del suo oggetto si universalizza anche l'espressione dell'amore, nella quale, poi, la concentrazione soggettiva del cuore e dell'animo non diviene la cosa principale. Del resto, anche presso i greci, seppure sotto tutt'altro riguardo, nell'antico Eros titanico e in Venere Urania si afferma l'idea universale e non il lato soggettivo di una forma e di un sentimento individuali. Solo quando nelle raffigurazioni dell'arte romantica Cristo viene di piú concepito come soggetto al contempo singolo, in sé immerso, anche l'espressione dell'amore compare sotto la forma di una intimità soggettiva, sebbene pur sempre elevata e sostenuta dall'universalità del suo contenuto.

β) Ma per l'arte, in questa sfera, al massimo accessibile è l'amore di Maria, l'*amore materno,* l'oggetto piú riuscito della fantasia religiosa romantica. Massimamente reale, umano, esso amore, è però interamente spirituale, senza gli interessi e l'indigenza degli appetiti, non sensibile e tuttavia attuale: la beata intimità assolutamente soddisfatta. È un'amore senza desideri, ma non è amicizia, perché l'amicizia, per quanto profonda, richiede sempre un contenuto, una cosa essenziale come fine e legame comuni. L'amore materno invece ha un appoggio immediato nel legame naturale e non ha bisogno né di fini né di interessi eguali. Ma qui l'amor materno non è affatto limitato a questo lato naturale. Maria trova nel figlio, che ha portato in seno ed ha generato con dolore, il completo saper e sentir se stessa; e questo figlio, sangue del suo sangue, sta, sí, piú in alto di lei, ma tuttavia questa superiorità appartiene a lei, ed è l'oggetto in cui ella si dimentica e si conserva. L'intimità naturale dell'amore materno è del tutto spiritualizzata ed ha a suo contenuto vero e proprio il divino, ma que-

sto spirituale lievemente ed inconsapevolmente risulta miracolosamente penetrato di unità naturale e sentimento umano. È il beato *amor materno* e dell'*unica* madre, che fin dall'inizio è in questa felicità. Certo anche questo amore non è senza dolore, ma il dolore è solo l'afflizione della perdita, il pianto per la passione, l'agonia e la morte del figlio e non, come vedremo in una fase ulteriore, dolore per l'ingiustizia e i martirî esternamente sopravvenuti, o per la lotta infinita contro il peccato, per le torture e i tormenti inflitti da sé. Questa intimità è qui la bellezza spirituale, l'ideale, l'identificazione umana dell'uomo con Dio, con lo spirito, la verità: un puro dimenticare, un pieno rinunciare a se stesso, che purtuttavia è, in questo dimenticare, spontaneamente uno con ciò in cui si immerge, e sente questo essere uno in beata soddisfazione.

Nell'arte romantica l'amore materno, questa *immagine*, per cosí dire, dello spirito, si presenta in modo cosí bello al posto dello spirito stesso, poiché lo spirito si fa coglibile per l'arte solo nella forma del sentimento, ed il sentimento dell'unità del singolo con Dio è presente nel modo piú originario, reale e vivo solo nell'amore materno della Madonna. Quest'amore deve necessariamente rientrare nell'arte, se nella manifestazione di questa sfera non deve mancare l'ideale, l'affermativa conciliazione soddisfatta. Vi è stato perciò un tempo in cui l'amor materno della Vergine benedetta era fra le cose piú alte e piú sacre e veniva onorato e rappresentato come tale altissima cosa. Ma quando lo spirito si porta a coscienza di sé nell'elemento suo proprio, separato da ogni base naturale del sentimento, appunto la mediazione spirituale libera da tale base può essere considerata la libera via alla verità, ed infatti nel protestantesimo, di contro a questo culto di Maria proprio all'arte e alla fede, lo Spi-

rito Santo e la mediazione interna dello spirito sono divenuti la verità superiore.

γ) *In terzo luogo*, infine, la conciliazione affermativa dello spirito si mostra come sentimento nei discepoli di Cristo, nelle donne e negli amici che lo seguono. In gran parte essi sono dei caratteri che, sulla scorta del loro divino amico, senza il tormento esterno ed interno della conversione, con l'amicizia, con l'insegnamento e le prediche di Cristo, hanno in sé provato l'asprezza dell'idea del cristianesimo, l'hanno attuata, sono divenuti padroni di essa e di loro stessi, rimanendo in essa con profondità e forza. Certo a loro manca quell'unità e intimità immediata dell'amore materno, tuttavia ciò che fa da unione è ancora la presenza di Cristo, l'abitudine della vita in comune ed i moti immediati dello spirito.

3. *Lo spirito della comunità*

Per quel che riguarda il passaggio nell'ultima sfera di questa cerchia, esso può essere legato a ciò che abbiamo detto sopra in relazione alla storia di Cristo. L'esistenza immediata di Cristo come di questo singolo uomo determinato che è Dio, viene posta come superata; cioè risulta, nell'apparenza stessa di Dio come uomo, che la vera realtà di Dio non è l'esistenza immediata ma lo spirito. La realtà dell'assoluto come soggettività infinita è solo lo spirito stesso, Dio esiste solo nel sapere, nell'elemento dell'interno. Questa esistenza assoluta di Dio come di una *universalità* interamente tanto ideale quanto soggettiva non si limita perciò a questo singolo, che nella sua storia ha portato a manifestazione la conciliazione della soggettività umana e divina, ma si estende alla coscienza umana conciliata con Dio, in generale all'umanità che esiste come

questi molti singoli. Tuttavia l'uomo per sé preso come personalità singola non è già immediatamente il divino, ma è al contrario il finito e umano, che raggiunge la conciliazione con Dio solo nella misura in cui si pone realmente come il negativo, che esso è in sé, e quindi si supera come finito. Solo con la redenzione dalla fragilità della finitezza, l'umanità si presenta come l'esistenza dello spirito assoluto, come lo spirito della comunità, in cui l'unione dello spirito umano e divino si realizza entro la realtà umana stessa come la mediazione reale di ciò che in sé, secondo il concetto dello spirito, è originariamente in unità.

Le forme principali che hanno importanza nei riguardi di questo nuovo contenuto dell'arte romantica si possono suddividere nel modo che segue.

Il soggetto singolo che, separato da Dio, vive nel peccato e nella lotta dell'immediatezza e nell'indigenza del finito, possiede la determinazione infinita di venire a conciliazione con sé e con Dio. Ma in quanto, nella storia della Redenzione di Cristo, la negatività della singolarità immediata è risultata il momento essenziale dello spirito, il soggetto singolo si potrà elevare alla libertà e alla pace in Dio solo con la conversione del naturale e della personalità finita.

Questo superamento della finitezza si presenta qui in triplice modo:

Primo, come ripetizione *esteriore* della Passione, la quale diviene un reale soffrire fisico: il martirio.

Secondo, la conversione si sposta nell'*interno* dell'animo, come mediazione interna ad opera del pentimento, dell'espiazione e del convertirsi.

In terzo luogo, infine, l'apparire del divino nella realtà mondana è cosí concepito, che si eliminano il corso abituale della natura e la forma naturale del restante ac-

cadere, perché possa rivelarsi la potenza e presenza del divino: si ha cosí che è il miracolo a divenire la forma della rappresentazione.

a) *I martiri*

La diretta apparenza in cui si palesa operante lo spirito della comunità nel soggetto umano, consiste nel fatto che l'uomo rispecchia in se stesso il riflesso del processo divino e fa di sé una nuova esistenza dell'eterna storia di Dio. Qui sparisce di nuovo l'espressione di quella immediata conciliazione affermativa, in quanto l'uomo deve ora conquistarsela solo con il superamento della sua finitezza. Perciò quel che costituiva il centro nella prima fase, ritorna qui in misura senz'altro accresciuta, poiché a presupposto vi sono l'inadeguatezza e l'indegnità dell'umanità, e il distruggerle è l'unico e supremo compito.

α) Il contenuto vero e proprio di questa sfera è quindi costituito dalla sopportazione rassegnata di crudeltà cosí come dalla rinuncia, il sacrificio, le privazioni spontaneamente imposte per privarsi, per suscitare sofferenze, martirî, tormenti di ogni genere, affinché lo spirito in sé si trasfiguri e si senta come unito a Dio, soddisfatto, beato nel suo cielo. Questo negativo del dolore diviene nel martirio fine per se stesso, e la grandezza della trasfigurazione si misura secondo l'atrocità di ciò che l'uomo ha sofferto e la terribilità di ciò a cui si è sottoposto. La prima cosa che nel soggetto, il cui interno ancora non è riempito, può essere posta negativamente per il suo distacco dal mondo e la sua santificazione, è la sua esistenza *naturale*, la sua vita, il soddisfacimento dei bisogni immediati, necessari all'esistenza. L'oggetto principale di questa sfera è dato dunque dai martirî corpo-

rali, che sono inflitti ai credenti dagli avversari e persecutori della fede per odio e spirito di vendetta, oppure sono assunti in tutta astrazione come espiazione per propria volontà. L'uomo in tal caso, preso dal fanatismo del patimento, considera l'una e l'altra cosa non come ingiustizia ma come una benedizione, come il solo mezzo per spezzare la resistenza della carne, del cuore e dell'animo, sentiti come peccaminosi per loro natura, ed ottenere la conciliazione con Dio.

Ma nella misura in cui in queste situazioni la conversione dell'interno può venir rappresentata solo in aspetti orridi e nel maltrattamento dell'elemento esterno, viene facilmente violato il senso della bellezza, e gli oggetti di questa cerchia sono quindi un argomento pieno di pericoli per l'arte. Infatti da una parte gli individui devono, come reali individui singoli, essere contrassegnati con l'impronta dell'esistenza temporale in una misura ancora piú larga di quella da noi richiesta nella Passione di Cristo, e di loro deve venir messa in rilievo la fragilità della finitezza e della naturalità. Dall'altra, le torture, le atrocità inaudite, il torcimento e lo slogamento delle membra, i martirî corporali, gli strumenti degli aguzzini, le decapitazioni, il supplizio dell'abbrustolimento del rogo, dell'olio bollente, della ruota ecc., sono esteriorità in se stesse brutte, repugnanti, repellenti, la cui distanza dalla bellezza è troppo grande perché possano essere scelte ad oggetto da un'arte sana. Il modo in cui l'artista le tratta può in sé essere, sí, eccellente nell'esecuzione, ma l'interesse per questa eccellenza si limita allora a riferirsi esclusivamente al lato soggettivo che, per quanto possa sembrare artistico, tuttavia invano si sforzerà di portare ad accordo perfetto con sé il suo argomento.

β) Perciò la rappresentazione di questo processo ne-

gativo ha bisogno ancora di un altro momento che vada oltre questo tormento del corpo e dell'anima e si volga alla conciliazione affermativa. Questa è la conciliazione dello spirito in sé, che è guadagnata come scopo e risultato delle atrocità patite. I martiri, per questo aspetto, sono i custodi del divino di fronte alla rozzezza della violenza esterna e alla barbarie della miscredenza; per il regno del cielo essi sopportano dolore e morte, e questo coraggio, questa forza, questa perseveranza che li anima deve parimenti apparire in loro. Ma anche questa intimità della fede e dell'amore nella sua bellezza spirituale, non è una sanità spirituale che compenetri in modo sano il corpo, bensí è una interiorità sviluppata dal dolore oppure che giunge a rappresentazione nella sofferenza, e che nella stessa trasfigurazione contiene ancora il momento del dolore come il vero e proprio essenziale. Una pietà di tal genere ha spesso costituito oggetto particolarmente per la pittura. Suo compito principale consiste nell'esprimere la beatitudine dei martiri, di fronte alle ripugnanti mutilazioni della carne, semplicemente nei tratti del volto, nello sguardo ecc., sotto forma di dedizione, vittoria sul dolore, soddisfazione nel raggiungere lo spirito divino che diviene vivo nell'interno del soggetto. Se invece la scultura vuole portare ad intuizione lo stesso contenuto, essa è meno in grado di rappresentare in questo modo spiritualizzato l'intimità concentrata, e perciò dovrà mettere in rilievo quel che è doloroso, dilaniato, nella misura in cui esso si palesa in modo piú sviluppato nell'organismo corporeo.

γ) Ma, *in terzo luogo*, in questa fase il lato dell'autorinunzia e della rassegnazione non riguarda soltanto l'esistenza naturale e la finitezza immediata, ma porta la tendenza dell'animo verso il celeste fino all'estremo di respingere, rifiutare, l'umano e il mondano in generale,

anche quando questo è in se stesso di natura etica e razionale. Infatti quanto piú incolto è lo spirito che fa qui in sé vivere l'idea della sua conversione, in modo tanto piú barbarico ed astratto esso si volge con la sua concentrata forza di pietà contro tutto ciò che si oppone come finito a questa infinità in sé semplice della religiosità: contro tutti i sentimenti determinati dell'umanità, contro le multilaterali inclinazioni e relazioni etiche, i rapporti e i doveri del cuore. Infatti la vita etica della famiglia, i vincoli dell'amicizia, del sangue, dell'amore, dello Stato, della professione, appartengono tutti al mondano. E il mondano, nella misura in cui non è qui ancora compenetrato dalle rappresentazioni assolute della fede e non si è sviluppato ad unione e conciliazione con essa, appare a quella astratta intimità dell'animo credente sotto l'aspetto di un elemento che, lungi dall'essere accolto nella cerchia del suo sentire e dei suoi obblighi, è al contrario in sé nullo e quindi ostile e dannoso alla pietà. L'organismo etico del mondo umano non è quindi ancora degnato di attenzione, perché i suoi lati ed i suoi doveri non sono ancora riconosciuti come membri necessari e legittimi della catena di una realtà in sé razionale, in cui ciò che è unilaterale non deve certo innalzarsi ad isolata autonomia, ma deve pur tuttavia come momento valido essere conservato e non essere sacrificato. A questo riguardo la stessa conciliazione religiosa rimane qui come *astratta* e si mostra nel cuore in sé semplice come una intensità della fede priva di estensione, come la pietà dell'animo solitario con se stesso, che non si è ancora sviluppato ad una universale evoluta sicurezza e ad una certezza di sé non unilaterale, comprensiva. Quando la forza di un tale animo si mantiene in sé ferma contro la mondanità trattata solo come negativa e si scioglie violentemente da tutti i vincoli umani, per quanto soli-

di essi fossero in origine, questa è rozzezza di spirito e forza barbarica di astrazione, per noi repulsiva. Noi perciò, in base al livello della nostra coscienza odierna, possiamo sí onorare ed apprezzare il germe di religiosità contenuto in tali rappresentazioni; ma se vediamo arrivare la pietà fino alla violenza contro ciò che è in se stesso razionale ed etico, non solo non possiamo simpatizzare con questo fanatismo della santità, ma questo genere di rinuncia, poiché respinge da sé, distrugge e calpesta ciò che è in sé e per sé legittimo e santificato, non può non apparirci come antietico e in contrasto con la religiosità. Di tal genere sono molte leggende, storie e poemi. Citiamo, p. es., il racconto dell'uomo che, pieno di amore per la moglie e la famiglia e ricambiato da tutti i suoi, abbandona la casa e va in pellegrinaggio; quando alla fine ritorna sotto spoglie di mendicante, non si svela; gli vien fatta l'elemosina e per compassione gli si assegna un posticino sotto la scala ove ricoverarsi; vive per vent'anni nella sua casa, vede intorno a lui la pena della sua famiglia e solo in punto di morte si dà a conoscere. Questo è un atto di mostruoso egoismo del fanatismo che dovremmo onorare come santità. Questa perseveranza nella rinuncia può far ricordare i raffinati tormenti che gli indiani si infliggono, anch'essi spontaneamente, a scopi religiosi. Tuttavia i patimenti degli indiani hanno un carattere interamente diverso. Infatti questi si mettono in una condizione di ottusità e di incoscienza, mentre nel primo caso di *dolore*, la coscienza intenzionale ed il sentimento del dolore costituiscono lo scopo vero e proprio, che si pensa di raggiungere in modo tanto piú puro quanto piú la sofferenza è associata con la coscienza del valore e dell'amore per il rapporto a cui si è rinunciato, e con la visione continua della rinuncia. Quanto piú ricco è il cuore che si sobbarca a simili prove,

quanto piú nobile possesso porta in sé, anch'esso pur tuttavia si crede costretto a dover condannare come nullo e a dargli il marchio di peccato, tanto piú dura è l'assenza di conciliazione, che può produrre i piú terribili spasimi e la piú furiosa lacerazione. Ma un animo che è a suo agio solo in un mondo intelligibile e non nel mondo terreno come tali, che quindi si sente smarrito nei campi e nei fini in sé e per sé validi di questa realtà determinata, e che, sebbene vi sia trattenuto e legato con tutta l'anima, considera tuttavia questo etico come negativo rispetto alla sua assoluta determinazione: un tale animo, secondo il nostro modo di vedere, deve apparirci nella sua sofferenza da sé prodotta e nella sua rinuncia come maniaco, cosicché noi non possiamo né provarne compassione né farne scaturire elevazione. A tali azioni manca un fine consistente e valido, poiché quel che esse ottengono è del tutto soggettivo, un fine dell'uomo singolo per se stesso, per la salute della *sua* anima, per la *sua* beatitudine. Ma non interessa molto, né a molta gente, se proprio questo individuo divenga o no beato.

b) *Il pentimento e la conversione interni*

La maniera opposta di rappresentazione, nella medesima sfera, da un lato prescinde dal tormento fisico esterno, dall'altro dalla tendenza negativa verso ciò che è in sé e per sé legittimo nella realtà mondana, guadagnando cosí, sia in confronto al suo contenuto che alla forma, un terreno piú conforme all'arte ideale. Questo terreno è la conversione dell'*interno*, che ora si esprime solo nel suo dolore *spirituale*, nella sua conversione dell'animo. Per questo vengono qui meno in primo luogo le reiterate crudeltà e atrocità della tortura fisica; in secondo luogo la religiosità barbarica dell'animo non si op-

pone piú contro l'umanità etica, per calpestare con violenza, nella astrazione della sua soddisfazione puramente intellettuale, ogni altro genere di godimento entro il dolore di una assoluta rinuncia, ma si volge contro ciò che nella natura umana è effettivamente peccato, crimine e male. Vi è ora un'alta sicurezza che la fede, questa tendenza dello spirito in sé a Dio, sia in grado di rendere non accaduto, di cancellare, di fare qualcosa di estraneo al soggetto il fatto compiuto, anche quando questo è peccato e crimine. Questo ritrarsi dal male, dall'assolutamento negativo, ritrarsi che diviene reale nel soggetto, dopo che la volontà e lo spirito soggettivi hanno disdegnato e distrutto se stessi, quali erano come cattivi: questo ritorno al positivo che si consolida in sé come il vero e proprio reale di fronte alla precedente esistenza nel peccato, è il potere veramente infinito dell'amore religioso, la presenza e realtà dello spirito assoluto nel soggetto stesso. Il sentimento dell'energia e della perseveranza del proprio spirito che vince il male con l'aiuto di Dio a cui si volge, e che, in quanto si media con lui, si sa uno con lui, dà la soddisfazione e la beatitudine di vedere, sí, Dio come assolutamente altro rispetto ai peccati della temporalità, ma di sapere al contempo questo infinito identico con me come questo soggetto determinato, di portare in me quest'autocoscienza di Dio come mio Io, mia autocoscienza, in modo cosí certo come lo sono io a me stesso. Tale conversione avviene certamente del tutto nell'interno, per cui appartiene piú alla religione che all'arte; ma, essendo l'intimità dell'anima, soprattutto, che s'impadronisce di questo atto di conversione e che può trasparire anche attraverso l'esterno, è proprio l'arte figurativa, la pittura, ad acquistare il diritto di portare ad intuizione simili storie di conversione. Se essa però manifesta completamente l'in-

tero processo che si trova in queste storie, anche qui possono presentarsi molti tratti non belli, poiché in tal caso non può non essere introdotto anche ciò che è colpevole e repulsivo, come p. es. nel racconto del figliol prodigo. La pittura si trova perciò in una situazione al massimo favorevole quando concentra la conversione solo in una immaginazione senza dare ulteriori dettagli della colpa. Di tal genere è la Maria Maddalena, che è da annoverare fra i piú bei temi di questa sfera e che è stata trattata in modo eccellente e conforme all'arte specialmente da pittori italiani. Ella appare qui, all'interno come all'esterno, come la *bella* peccatrice, in cui il peccato è tanto attraente quanto la conversione. Ma né il peccato, né la santità sono allora presi molto sul serio; molto le è stato perdonato, perché molto ha amato; per il suo amore e la sua bellezza le è perdonato, e il tratto commovente consiste ora nel fatto che ella purtuttavia si fa scrupolo del suo amore e con bellezza di anima, ricca di sentimento, versa lacrime di dolore. Il suo errore non è di aver tanto amato, ma il suo errore bello, commovente, è in un certo senso il credere di essere una peccatrice, giacché la sua stessa bellezza piena di sentimento ci dà solo l'idea che ella, nel suo amore, è stata nobile e di animo profondo.

c) *Miracoli e leggende*

L'ultimo lato, che è in connessione coi due precedenti e che può trovarsi in entrambi, riguarda i miracoli che in tutta questa sfera svolgono in generale un ruolo fondamentale. A questo riguardo possiamo definire i miracoli come la storia della conversione dell'esistenza naturale immediata. La realtà si presenta come una esistenza comune, accidentale; questo finito viene toccato dal di-

vino che, nella misura in cui penetra immediatamente in quel che è del tutto esteriore e particolare, lo disgrega, lo rovescia, lo trasforma completamente, interrompe quel chi si è soliti chiamare il corso naturale delle cose. Ora, un contenuto fondamentale di molte leggende è la rappresentazione dell'animo nel suo esser colpito da tali fenomeni innaturali, in cui crede di riconoscere la presenza del divino, e nel suo esserne vinto nella propria rappresentazione finita. Ma in effetti il divino può toccare e governare la natura solo come ragione, come le leggi immutabili della natura stessa che Dio ha a questa impresso, né il divino deve mostrarsi come tale in singole circostanze ed effetti che urtano contro le leggi della natura; infatti solo le leggi e le determinazioni eterne della ragione intervengono realmente nella natura. Per questo aspetto spesso le leggende cadono, senza necessità, nell'astruso ed in ciò che è privo di gusto, senza senso e ridicolo, giacché spirito e animo dovrebbero essere mossi a credere alla presenza e all'operosità di Dio proprio da ciò che è in sé e per sé irrazionale, falso e non divino. La commozione, la pietà, la conversione possono sí in tal caso avere ancora un qualche interesse, ma esse sono solo *un* lato, quello interno; non appena esso viene in rapporto con l'altro lato, con l'esterno, e questo deve provocare la conversione del cuore, l'esterno non deve essere in se stesso qualcosa di irrazionale e senza senso.

Questi sarebbero i momenti principali del contenuto sostanziale, che in questa sfera vale come natura di Dio per sé e come processo con cui ed in cui Dio è spirito. Si tratta dell'oggetto assoluto, che l'arte non crea e non rivela da se stessa ma ha ricevuto dalla religione, ed a cui si accosta, per esprimerlo e rappresentarlo, con la coscienza che esso è il vero in sé e per sé. Si tratta del

contenuto dell'animo credente che brama se stesso, che è in se stesso a sé l'attività infinita, cosicché l'esterno rimane piú o meno esteriore ed indifferente, non giunge a perfetta armonia con l'interno e perciò spesso diviene una materia repellente, non completamente dominabile dall'arte.

Capitolo secondo

La cavalleria

Il principio della soggettività in sé infinita ha in primo luogo a contenuto della fede e dell'arte, come abbiamo visto, l'assoluto stesso, lo spirito di Dio, quale si media e si concilia con la coscienza umana, e solo cosí è veramente per se stesso. Questo misticismo romantico, limitandosi alla beatitudine nell'assoluto, rimane un'intimità astratta, giacché, invece di compenetrare e di accogliere affermativamente in sé il mondano, si contrappone ad esso e lo respinge da sé. In questa astrazione la fede è separata dalla vita, è lontana dalla realtà concreta dell'esistenza umana, dal rapporto positivo degli uomini fra di loro, che solo nella fede e per la fede si sanno identici e si amano in un terzo, nello spirito della comunità. Questo terzo soltanto è la chiara sorgente in cui si specchia la loro immagine, senza che l'uomo immediatamente guardi negli occhi l'uomo, venga in un rapporto diretto con altri e senta in una concreta vitalità l'unità dell'amore, della fiducia, della sicurezza, dei fini e delle azioni. Ciò che costituisce la speranza e la brama dell'interno, l'uomo lo trova nella sua intimità astrattamente religiosa solo come vita nel regno di Dio, nella comunanza con la chiesa. Egli non ha ancora rimosso dalla sua coscienza questa identità in un terzo, per avere dinanzi immediatamente nel sapere e volere anche degli altri, ciò che egli è secondo il suo concreto se stesso. L'intero contenuto religioso assume perciò sí la forma della

realtà, ma resta solo nella interiorità della rappresentazione, che assorbe l'esistenza nella sua viva espansione ed è lungi dal soddisfare, come la richiesta piú alta, nella vita stessa la propria vita riempita anche di mondano e sviluppata a realtà.

Perciò l'animo che è giunto a compimento solo nella sua beatitudine semplice deve uscire dal regno celeste della sua sfera sostanziale, guardare in se stesso, e giungere ad un contenuto attuale che appartiene al soggetto come tale. Quindi la precedente intimità *religiosa* diviene ora di natura *mondana*. Cristo certamente ha detto: "Abbandonate padre e madre e seguitemi"; ed anche "il fratello odierà il fratello; essi vi crocifiggeranno e perseguiteranno" ecc. Ma se il regno di Dio ha trovato posto nel mondo ed opera a compenetrare e quindi a trasfigurare gli interessi e i fini mondani; se padre, madre, fratello fanno parte anch'essi della comunità, allora anche il mondano da parte sua incomincia a pretendere e a far valere il proprio diritto. Se cosí avviene, sparisce anche l'atteggiamento negativo che l'animo, dapprima esclusivamente religioso, ha nei riguardi dell'umano come tale, lo spirito si espande, dà uno sguardo al suo presente ed amplia il suo reale cuore mondano. Il principio fondamentale non è mutato; la soggettività in sé infinita si volge solo ad un'altra sfera del contenuto. Questo passaggio può essere definito con il dire che la singolarità soggettiva diviene ora libera per se stessa come singolarità, indipendentemente dalla mediazione con Dio. Infatti proprio in quella mediazione, in cui si estraneava della sua semplice limitatezza e naturalità finita, ha attraversato il cammino della negatività, ed ora, dopo essere divenuta a sé in se stessa *affermativa*, compare libera come soggetto, esigendo già come soggetto nella sua infinità, qui però ancora formale, pieno rispetto per

sé e per gli altri. Perciò essa colloca in questa *sua* soggettività l'intera interiorità dell'animo infinito, che fin qui aveva riempito solo di Dio.

Se però noi chiediamo di che cosa sia pieno, in questa nuova fase, l'animo umano nella sua intimità, vediamo che il contenuto riguarda solo la relazione infinita soggettiva a se stesso; il soggetto è pieno solo di se stesso come singolarità in sé infinita, privo di un ulteriore piú concreto sviluppo e dell'importanza di un contenuto in se stesso oggettivo, sostanziale, di interessi, fini ed azioni. Ma *tre* sono principalmente i sentimenti che per il soggetto si potenziano a questa infinità: l'*onore* soggettivo, l'*amore* e la *fedeltà*. Queste non sono propriamente qualità e virtú etiche, ma sono solo forme dell'interiorità romantica del soggetto riempita di se stessa. Infatti l'autonomia personale, per cui lotta l'*onore*, non si mostra come il valore volto a favore di una comunità e ad acquistare fama di rettitudine in essa o di onestà nell'ambito della vita privata; essa combatte invece solo per il riconoscimento e l'inviolabilità astratta del soggetto singolo. Egualmente, l'*amore*, che costituisce il centro di questa sfera, è solo la passione accidentale del soggetto per il soggetto e, benché ampliato dalla fantasia, approfondito dall'intimità, non è però il rapporto etico del matrimonio e della famiglia. La *fedeltà* possiede certo di piú la parvenza di un carattere etico, in quanto non solo desidera ciò che è suo, ma stabilisce qualcosa di piú alto, di comune, si offre ad una volontà altrui, al desiderio o al comando di un signore, rinunciando all'egoismo e all'autonomia della propria volontà particolare. Però il sentimento della fedeltà non riguarda l'interesse oggettivo di questa comunità per sé nella sua libertà sviluppata a vita statale, ma si lega solo con la *persona* del signore, che agisce in modo individuale per se stesso oppure costi-

tuisce il circolo di rapporti piú generali per cui opera.

Questi tre lati riuniti insieme e in reciproco intreccio costituiscono — a parte le relazioni religiose che possono intervenire — il contenuto principale della *cavalleria* e danno il necessario punto di passaggio dal principio dell'interno religioso all'ingresso di questo nella vita spirituale mondana, nel cui ambito ora l'arte romantica raggiunge un livello da cui può creare da se stessa indipendentemente, e può essere una bellezza, per cosí dire, piú libera. Infatti qui essa sta nel libero centro fra il contenuto assoluto delle rappresentazioni religiose per sé salde e la particolarità varia e limitata della finitezza e della mondanità. Fra le arti particolari, principalmente la poesia è quella che ha saputo nel modo piú appropriato impadronirsi di questa materia perché è stata piú di ogni altra in grado di esprimere l'interiorità solo con se stessa occupata, ed insieme i suoi fini e i suoi accadimenti.

Ma avendo noi dinanzi una materia che l'uomo trae dal proprio seno, dal mondo di ciò che è puramente umano, potrebbe sembrare che qui l'arte romantica si trovi sullo stesso terreno di quella classica; ed è quindi questo il luogo in cui possiamo porre a confronto entrambe e contrapporre l'una all'altra. Abbiamo già indicato l'arte classica come l'ideale dell'umanità oggettivamente in se stessa vera. La sua fantasia ha bisogno, come centro, di un contenuto che sia di natura sostanziale e contenga un pathos etico. Nei poemi omerici, nelle tragedie di Sofocle e di Eschilo si tratta di interessi che hanno un contenuto del tutto concreto, di una rigorosa solidità delle passioni in esso, di una eloquenza ed esecuzione profonde, conformi al pensiero del contenuto; e al disopra della cerchia degli eroi e delle figure individualmente autonome in tale pathos soltanto, sta una cerchia di dèi di oggettività ancora piú potenziata. Per-

fino colà dove l'arte diviene piú soggettiva, negli infiniti giochi della scultura, nei bassorilievi, per esempio, e nelle elegie, negli epigrammi ed in altri prodotti pieni di grazia della poesia lirica del periodo tardo, il modo di presentare l'oggetto è piú o meno dato da questo stesso, in quanto esso ha già la sua forma oggettiva; sono immagini fisse della fantasia, determinate nel loro carattere, quelle che appaiono: Venere, Bacco, le Muse; parimenti per gli epigrammi del periodo tardo si tratta di descrizioni della realtà esistente oppure, come ha fatto Meleagro, fiori noti sono uniti in un mazzo, acquistando ad opera del sentimento un legame pieno di significato. Si tratta di una serena operosità in una casa riccamente provveduta, in abbondanza fornita di tutti i doni ed i prodotti e degli utensili pronti per tutti gli usi; il poeta e l'artista è solo il mago che li evoca, li riunisce e li raggruppa.

In modo interamente diverso vanno le cose nella poesia romantica. Nella misura in cui essa è mondana e non sta immediatamente nella storia sacra, le virtú e i fini dei suoi eroi non sono quelli degli eroi greci, la cui eticità il cristianesimo al suo inizio considerò solo come uno splendido vizio. Infatti l'eticità greca presuppone la presenza già formata dell'umano, nella quale la volontà, quale deve effettuarsi in sé e per sé secondo il suo concetto, è giunta ad un contenuto determinato ed ai suoi realizzati rapporti di libertà, che valgono assolutamente. Sono questi i rapporti fra genitori e figli, fra i coniugi, fra i cittadini della città, dello Stato nella sua realizzata libertà. Questo contenuto oggettivo dell'agire, poiché appartiene allo *sviluppo* dello spirito umano sulla base del naturale, riconosciuta e assicurata come positiva, non può piú corrispondere a quella intimità concentrata del religioso la quale si sforza di distruggere il lato naturale

dell'umano e non può non cedere il passo alla virtú opposta dell'umiltà, della rinuncia alla libertà umana e al saldo basarsi su di sé. Le virtú della pietà cristiana, nel loro astratto comportamento, mortificano il mondano e rendono libero il soggetto solo quando questo si nega in modo assoluto nella sua umanità. La libertà soggettiva della sfera che ora abbiamo innanzi non è piú condizionata, certo, da mera rassegnazione e sacrificio ed è invece affermativa in sé, nel mondano, ma tuttavia, come già abbiamo visto, l'infinità del soggetto ha a sua volta a suo contenuto solo l'intimità come tale, l'animo soggettivo in quanto si muove in se stesso, in quanto è il terreno mondano di sé in sé. A questo riguardo la poesia non ha piú dinanzi una oggettività presupposta, una mitologia, immagini e figure che siano già pronte per la loro espressione. Essa se ne sta interamente libera, senza materia, crea e produce in modo puro, simile all'uccello che trae il canto liberamente dal suo seno. Ma seppure questa soggettività è dotata di nobile volontà e di anima profonda, tuttavia nelle sue azioni e nei rapporti ed esistenza di esse vi sono solo l'arbitrarietà e l'accidentalità, giacché la libertà e i suoi fini provengono dalla riflessione in se stessi, che rispetto al contenuto etico è ancora senza sostanza. E cosí noi troviamo negli individui non tanto un pathos particolare nel senso greco ed una viva autonomia dell'individualità ad esso unita nel modo piú stretto, quanto invece solo dei gradi di eroismo nei riguardi dell'amore, dell'onore, del valore, della fedeltà: gradi che nelle loro variazioni dipendono principalmente dalla cattiveria o dalla nobiltà dell'anima. Ciò che tuttavia gli eroi del Medio Evo hanno in comune con quelli dell'antichità è il *valore*, che però ha qui un posto interamente diverso. Esso non è piú il coraggio naturale che si basa sulla robustezza fisica e

sulla forza del corpo e della volontà non infiacchita dalla scultura e che serve alla realizzazione di interessi oggettivi; esso invece nasce dall'interiorità dello spirito, dall'onore, dalla cavalleria, ed è in complesso fantastico, in quanto si sottomette alle avventure dell'arbitrio interno e alle accidentali complicazioni esterne oppure agli impulsi della pietà mistica, e in generale alla relazione soggettiva del soggetto a se stesso.

Ora, questa forma dell'arte romantica è di casa in due emisferi: nell'Occidente, in questa discesa dello spirito nel suo interno soggettivo, ed in Oriente, in questa prima espansione della coscienza che si dischiude alla liberazione dal finito. In Occidente la poesia si basa sull'animo in sé ritirato, che è divenuto a sé per sé il centro, ma che tuttavia ha la sua mondanità solo come una delle due parti della sua posizione, come l'uno dei lati, al disopra del quale c'è il mondo superiore della fede. In Oriente è specialmente l'Arabo, che come un punto, che non ha dinanzi altro che il suo arido deserto e il suo cielo, si apre vigorosamente allo splendore ed alla prima estensione della mondanità, pur conservandovi al contempo la sua libertà interna. In generale è in Oriente la religione maomettana che ha reso puro, per cosí dire, il terreno, ha scacciato ogni idolatria della finitezza e della fantasia ma ha dato all'animo la libertà soggettiva che lo riempie tutto. In tal modo la mondanità non costituisce qui solo un'altra sfera, ma si risolve anche nella indipendenza universale, in cui cuore e spirito, senza che essi configurino Dio oggettivamente, sono in sé conciliati in lieta vitalità e, quasi mendicanti, si trovano felici a godere nella glorificazione teoretica dei loro oggetti, ad amare, ad essere soddisfatti e beati.

Il motivo dell'onore era sconosciuto all'antica arte classica. Nell'*Iliade*, certo, l'ira di Achille costituisce il contenuto ed il principio motore, cosicché tutto il corso dell'azione ne dipende, ma non vi è concepito quel che noi intendiamo per onore nel senso moderno. Achille si sente offeso essenzialmente perché Agamennone gli ha sottratto la sua parte reale di bottino, che gli appartiene ed è la sua ricompensa d'onore, il suo γέρας. L'offesa viene qui in rapporto a qualcosa di reale, ad un dono in cui tuttavia era riposto anche un privilegio, un riconoscimento della fama e del valore, ed Achille si adira perché Agamennone lo tratta in maniera indegna e mostra di non stimarlo nulla fra i greci; ma l'offesa non si spinge fino al fondo della personalità come tale. Infatti Achille resta soddisfatto per la restituzione della parte di bottino a lui sottratta, a cui sono stati aggiunti parecchi ricchi doni, ed Agamennone alla fine non ricusa questa riparazione, sebbene, secondo il nostro modo di vedere, essi si siano reciprocamente offesi in modo grossolano. Ma con le ingiurie essi avevano solo manifestato reciprocamente la loro collera, mentre l'offesa riguardante una cosa particolare viene ad essere riparata in modo altrettanto particolare-concreto.

a) *Il concetto dell'onore*

L'onore romantico è invece di altro genere. In esso l'offesa non riguarda il reale valore concreto, la proprietà, la condizione sociale, il dovere ecc., ma la personalità come tale e la rappresentazione che essa ha di se stessa, il valore che il soggetto si ascrive per se stesso. Nella fase attuale questo valore è tanto infinito quanto è a sé infi-

nito il soggetto. Perciò nell'onore l'uomo ha la diretta coscienza affermativa della sua soggettività infinita, indipendentemente dal contenuto di questa. In ciò che l'individuo possiede, in ciò che in lui costituisce qualcosa di particolare, dopo la cui perdita egli potrebbe sussistere come prima, viene posto dall'onore il valore assoluto della intera soggettività, che vi viene rappresentato per sé e per gli altri. La misura dell'onore non riguarda quindi ciò che il soggetto realmente è, ma ciò che è in tale rappresentazione. Ma questa fa di ogni particolare una universalità, cosicché la mia intera soggettività, proprio mia, risiede in questo particolare. Si vuol dire che l'onore è solo parvenza. Certo; ma conformemente alla fase attuale esso è da considerare come l'apparire e il riflettersi della soggettività in se stessa, apparire e riflettersi, i quali, come parvenza di un infinito in sé, sono essi stessi infiniti. Proprio ad opera di questa infinità, la parvenza dell'onore diviene l'esistenza vera e propria del soggetto, la sua realtà piú alta, e ogni qualità particolare, in cui compare l'onore facendola propria, è elevata già da questa parvenza stessa ad un valore infinito. Questo genere di onore costituisce una determinazione fondamentale del mondo romantico ed ha a presupposto il fatto che l'uomo sia uscito dalla rappresentazione meramente religiosa e dall'interiorità, ed egualmente sia entrato nella viva realtà, e nella materia di questa porti ora ad esistenza soltanto se stesso nella sua autonomia puramente personale e nel suo valore assoluto.

Ora, l'onore può avere il *contenuto* piú vario. Infatti tutto ciò che sono, faccio e mi viene fatto dagli altri, fa parte del mio onore. Io perciò posso far rientrare nell'onore ciò che è senz'altro sostanziale, la fedeltà verso i príncipi, la patria, la professione, l'adempimento dei miei doveri di padre, la fedeltà coniugale, l'onestà nel commercio e nei

traffici, la coscienziosità nella ricerca scientifica ecc. Ma per il punto di vista dell'onore tutti questi rapporti in se stessi validi e veri non sono già sanzionati e riconosciuti per se stessi, bensí solo per il fatto che vi introduco la mia soggettività e li faccio divenire questioni di onore. Quindi l'uomo di onore pensa sempre, in tutte le cose, in primo luogo a se stesso, chiedendosi non se qualcosa è in sé e per sé giusto o meno, ma se è a lui conforme, se si addice al suo onore occuparsene o astenersene; e cosí può anche fare le cose peggiori ed essere un uomo d'onore. Egli parimenti si crea dei fini arbitrari, si rappresenta in un certo carattere e si obbliga cosí verso di sé e verso gli altri a ciò che non ha in sé nessuna obbligatorietà e necessità. In tal caso non la cosa, ma la rappresentazione soggettiva crea difficoltà e complicazioni, perché diviene questione di onore far valere il carattere che si è una volta assunto. Cosí p. es. Donna Diana ritiene contrario al suo onore confessare l'amore che prova, perché una volta ha avuto fama di non dare ascolto all'amore. In generale perciò il contenuto dell'onore rimane esposto all'accidentalità, perché vale solo ad opera del soggetto e non secondo la sua immanente essenzialità. Per questo nelle rappresentazioni romantiche noi vediamo espresso da un lato come *legge* dell'*onore* ciò che è in sé e per sé legittimo, in quanto l'individuo associa al contempo alla coscienza del diritto l'autocoscienza infinita della sua personalità. Che l'onore esiga o proibisca qualcosa, significa allora che l'intera soggettività si trasferisce nel contenuto di questa richiesta o divieto, di modo che una trasgressione non può essere lasciata passare o riparata o compensata da una qualsiasi transazione, né il soggetto può dare ascolto ad un altro contenuto. Ma l'onore può a sua volta divenire anche qualcosa di interamente formale e inconsistente, nella misura in cui non contiene altro che

il mio arido Io, il quale è per sé infinito, oppure addirittura accoglie in sé come fonte di obbligazione un contenuto del tutto cattivo. In tal caso l'onore, particolarmente nelle rappresentazioni drammatiche, risulta un oggetto del tutto freddo e morto, poiché i suoi fini esprimono allora non un contenuto essenziale, bensí solo una soggettività astratta. Ma soltanto un contenuto in sé sostanziale ha necessità e si lascia esplicare in questa secondo la propria molteplice connessione e portare a coscienza come necessario. Questa mancanza di un contenuto piú profondo compare particolarmente quando la sofisticazione della riflessione attrae nell'ambito dell'onore cose in sé stesse accidentali ed insignificanti le quali siano in contatto col soggetto. In tal caso la materia non manca mai, perché la sofisticheria analizza con grande sottigliezza e capacità di distinzione, cosicché possono essere scoperti e resi oggetto d'onore molti lati che, presi per sé, sono del tutto indifferenti. Principalmente gli spagnoli hanno sviluppato nella loro poesia drammatica questa casistica della riflessione intorno ai punti di onore, casistica che essi hanno posto in bocca ai loro eroi d'onore come ragionamenti intorno a tal soggetto. Cosí, p. es., la fedeltà della sposa può essere esaminata fin nelle minime circostanze, ed il semplice sospetto da parte altrui, anzi la semplice possibilità di un tale sospetto, anche quando il marito sa che esso è falso, può diventare questione di onore. Se ciò conduce a collisioni, il loro compimento non reca nessuna soddisfazione, perché non abbiamo dinanzi nulla di sostanziale e quindi, invece dell'acquietamento di un contrasto necessario, possiamo trarre da esso solo un sentimento penosamente opprimente. Anche nei drammi francesi è spesso l'arido onore che, in modo del tutto astratto per sé, dovrebbe valere

come interesse essenziale. Ma soprattutto l'*Alarcos* del signor Federico von Schlegel incarna questo onore in sé morto e freddo come il ghiaccio: l'eroe uccide la sua nobile donna innamorata: perché? Per l'onore, e questo onore consiste nel fatto che egli vuole sposare la figlia del re, per la quale non prova nessuna passione, e divenire cosí genero del re. Questo è un pathos spregevole ed una cattiva rappresentazione che si atteggia a grandezza ed infinità.

b) *La violabilità dell'onore*

In quanto l'onore non è soltanto una parvenza *in me*, ma deve esserlo anche nella rappresentazione e nel riconoscimento degli *altri*, che a loro volta devono pretendere il medesimo riconoscimento del loro onore, l'onore è l'assolutamente *violabile*. Infatti dipende puramente dal mio arbitrio l'estensione e la direzione di questa pretesa. Il minimo fallo può già avere a questo riguardo importanza per me, e poiché l'uomo nella realtà concreta si trova nei piú vari rapporti con mille cose e può ampliare infinitamente la cerchia di ciò che egli vuole annoverare come suo ed in cui vuole riporre il suo onore, senza fine sono le liti e i contrasti, data l'autonomia degli individui ed il loro permaloso isolamento implicito nel principio dell'onore. Anche nella violazione perciò, come nell'onore in generale, la cosa piú importante non è il contenuto in cui mi devo sentire offeso; infatti quel che è negato riguarda la personalità che si è appropriata un tale contenuto e che ora considera offesa *se stessa*, come questo infinito punto ideale.

Per questo ogni violazione dell'onore è considerata come qualcosa in se stesso infinito e può quindi essere riparata solo in modo infinito. Certo vi sono molti gradi di offesa ed altrettanti di riparazione. Ma ciò che in questa cerchia devo in generale considerare come una violazione, nella misura in cui mi voglio sentire offeso ed esigo una soddisfazione, dipende ancora una volta, interamente, dall'arbitrio soggettivo, che ha il diritto di giungere fino alla piú scrupolosa riflessione e alla piú suscettibile sensibilità. Di fronte ad una simile soddisfazione, quale è richiesta, l'offensore deve poi essere riconosciuto come uomo di onore quale io sono. Infatti io voglio il riconoscimento dell'onore da parte dell'altro, ma per avere onore per lui e da lui, egli deve valere per me come uomo d'onore, cioè egli deve valere nella sua personalità come un infinito, nonostante l'offesa che mi ha fatto e la mia ostilità soggettiva verso di lui.

Cosí, nel principio dell'onore in generale, vi è la determinazione fondamentale che nessuno con le sue azioni deve riconoscere ad un altro un diritto su di sé, per cui egli in base a sé vuole come prima essere considerato quale un infinito immutato ed essere preso e trattato in questa qualità, qualsiasi cosa abbia fatto e commesso.

Giacché l'onore nei suoi contrasti e nelle sue riparazioni si fonda, a questo riguardo, sull'autonomia personale che si sa non limitata da nulla, ma da se stessa agisce, qui noi vediamo comparire di nuovo ciò che costituiva nelle figure eroiche dell'ideale una determinazione fondamentale, l'autonomia dell'individualità. Ma nell'onore noi non abbiamo soltanto il tener fermo a se stessi e l'agire da sé, ma l'autonomia è qui legata con la *rappresentazione* che si ha di *se stessi*. Proprio questa rappresenta-

zione costituisce il contenuto vero e proprio dell'onore, cosicché questo nell'esteriore ed esistente rappresenta ciò che è suo e in questo suo proprio rappresenta se stesso in tutta la sua soggettività. L'onore è cosí l'autonomia in sé *riflessa*, che ha a sua essenza solo questa riflessione, lasciando del tutto al caso se il suo contenuto è ciò che è in se stesso etico e necessario, oppure l'accidentale e l'insignificante.

2. *L'amore*

Il secondo sentimento che svolge un ruolo predominante nelle rappresentazioni dell'arte romantica è l'amore.

a) *Il concetto dell'amore*

Se nell'onore la determinazione fondamentale è costituita dalla soggettività personale, quale essa si rappresenta nella sua *autonomia* assoluta, nell'amore invece l'aspetto piú alto è dato dalla *dedizione* del soggetto ad un individuo dell'altro sesso, dalla rinuncia alla propria coscienza autonoma ed il proprio isolato essere per sé, che si sente spinto ad avere il suo sapere di sé solo nella coscienza dell'altro. Sotto questo rapporto, amore ed onore sono contrapposti. Ma d'altra parte possiamo considerare l'amore anche come la realizzazione di ciò che è già implicito nell'onore, in quanto il bisogno dell'onore è di vedersi riconosciuto e di vedere accolta l'infinità della persona in un'altra persona. Questo riconoscimento è vero e totale, solo quando non semplicemente viene rispettata dagli altri la mia personalità in astratto o in un concreto caso isolato e quindi limitato, ma quando io secondo la mia intera soggettività, — con tutto ciò che essa è e con-

tiene in sé, — come questo individuo determinato, quale era è e sarà, compenetro la coscienza di un altro e ne costituisco il volere ed il sapere, l'ispirazione ed il possesso. In tal caso quest'altro vive solo in me, cosí come io esisto per me solo in lui; entrambi siamo solo in questa unità piena per noi stessi, riponendo in questa identità tutta la nostra anima e tutto il nostro mondo. A questo riguardo è la stessa infinità interna del soggetto che dà all'amore importanza per l'arte romantica, importanza che è ancora accresciuta dalla ricchezza piú alta che il concetto di amore implica.

Piú precisamente, l'amore non si basa, come può avvenire spesso per l'onore, sulle riflessioni e sulla casistica dell'intelletto, ma trova origine nel sentimento ed al contempo, per il ruolo che vi ha la differenza di sesso, ha a fondamento rapporti naturali spiritualizzati. Tuttavia esso diviene qui essenziale solo per il fatto che il soggetto si risolve in questo rapporto secondo il suo interno, la sua infinità in sé. Questo perdersi della propria coscienza nell'altro, questa parvenza di abnegazione e di disinteresse, con cui soltanto il soggetto ritrova sé stesso e diviene un Sé, questa dimenticanza di sé, di modo che l'amante non esiste per sé, non si cura, né vive per sé, ma trova in un altro le radici della propria esistenza e pur tuttavia in quest'altro gode interamente se stesso, costituisce l'infinità dell'amore. Ed il bello va qui cercato principalmente nel fatto che questo sentimento non rimane solo impulso e sentimento, ma la fantasia sviluppa il proprio mondo a questo rapporto, eleva ad ornamento di questo sentimento ogni altra cosa che, quali interessi, circostanze e fini, appartenga all'essere ed alla vita reali, attira ogni cosa entro questa cerchia e solo sotto questo rapporto vi attribuisce un valore. Specialmente nei caratteri femminili, l'amore si presenta

in tutta la sua bellezza, poiché per loro questa dedizione, questa rinuncia, è il punto più alto, giacché esse concentrano e dispiegano tutta la vita spirituale e reale in questo sentimento, in cui soltanto trovano un sostegno dell'esistenza; e, se la contrarietà le sfiora, vengon meno come una fiamma che si spegne al primo forte soffio. Nell'arte classica l'amore non si trova in tale intimità di sentimento, ed in generale si presenta solo come un momento subordinato per la manifestazione, oppure solo per il lato del godimento sensibile. In Omero o l'amore non ha nessuna grande importanza oppure appare sotto la forma più dignitosa: quale matrimonio nella cerchia della vita domestica, come nella figura di Penelope, quale affanno di sposa e di madre, come in Andromaca, o in altri rapporti etici. Il vincolo invece che lega Paride ad Elena è riconosciuto come immorale e come causa degli errori e delle miserie della guerra di Troia; l'amore di Achille per Briseide ha ben poca profondità di sentimento e di interiorità, perché Briseide è una schiava, di cui l'eroe dispone a suo piacimento. Nelle odi di Saffo il linguaggio dell'amore si potenzia certo ad ispirazione lirica, ma in esso si esprime più il furtivo e divorante ardore del sangue che l'intimità del cuore e dell'animo soggettivo. Per un altro aspetto, nelle piccole e graziose odi di Anacreonte l'amore è un godimento sereno, universale, che, privo di sofferenze infinite e privo anche di questo dominio sull'intiera esistenza o della pia dedizione di un animo oppresso, pieno di languore e silenzio, si volge invece lietamente al godimento immediato come a cosa schietta, la quale avviene in questo o quel modo, e dove al possesso esclusivo di *questa* e nessun'altra fanciulla viene attribuita altrettanto poca importanza di quanta ne venga attribuita alla concezione monastica di rinunciare ad ogni rapporto sessuale. Egual-

mente l'alta tragedia antica ignora la passione dell'amore nel suo significato romantico. Particolarmente in Eschilo e in Sofocle la passione d'amore non pretende per sé nessun interesse essenziale. Infatti sebbene Antigone sia destinata sposa ad Emone e questi intervenga in suo favore dinanzi al padre e anzi, poiché non è in grado di salvarla, si uccida per lei, egli tuttavia fa valere di fronte a Creonte soltanto rapporti oggettivi e non la forza soggettiva della sua passione, che egli del resto non prova nel senso di un moderno intimo amante. Se Euripide tratta l'amore, nella *Fedra* p. es., come un pathos già piú essenziale, anche qui esso appare come una colpevole deviazione del sangue, come passione dei sensi, suscitata da Venere che vuol perdere Ippolito, perché questi non intende sacrificare a lei. Egualmente, nella Venere Medicea noi abbiamo, sí, un immagine plastica dell'amore, di fronte alla cui grazia ed alla sua bella elaborazione figurativa non si può dire proprio nulla; ma l'espressione di interiorità, quale è richiesta dall'arte romantica, manca del tutto. Lo stesso avviene nella poesia romana, in cui l'amore appare, dopo la caduta della repubblica e l'allentarsi della vita etica, piú o meno come un godimento sensuale. Invece Petrarca, benché egli ritenesse i suoi sonetti come un giuoco e sperasse fama dai suoi poemi ed opere in latino, è divenuto immortale proprio per questo amore della fantasia, che sotto il cielo italiano si è affratellato con la religione nel fervore artistico del cuore. Anche l'elevazione di Dante è partita dal suo amore per Beatrice, che si è in lui trasfigurato in amore religioso, mentre il suo valore e la sua audacia si elevavano all'energia di una artistica concezione religiosa, in cui egli si è fatto giudice del mondo, cosa che nessuno avrebbe mai osato, assegnando gli uomini all'Inferno o al Purgatorio o al Paradiso. Come controaltare

di questa elevazione Boccaccio presenta l'amore sia nell'intensità della passione, sia in modo del tutto leggero senza moralità, mettendoci dinanzi, nelle variopinte novelle, i costumi dell'epoca e della sua patria. Nei canti trovadorici tedeschi l'amore si mostra pieno di sentimento, tenero, senza ricchezza di fantasia, giocoso, malinconico, monotono; presso gli spagnoli esso si mostra riccamente fantastico nell'espressione, cavalleresco, ingegnoso talvolta nella ricerca e nella difesa dei propri diritti e doveri, come questioni di onore personale, ed anche qui fanatico al massimo grado. Nei francesi del periodo tardo esso diviene piú galante, rivolto alla vanità, un sentimento fatto poesia spesso con molta ingegnosa sofisticheria, ed ora presentato come un godimento sensuale senza passione, ora come passione senza godimento, come sentimento e sensibilità sublimata, riflessiva. Ma devo interrompere queste indicazioni, che non è qui il luogo di sviluppare ulteriormente.

b) *Le collisioni dell'amore*

L'interesse mondano in generale si divide ora in due lati, in quanto in uno di essi sta la mondanità come tale, la vita familiare, il vincolo statale, la vita borghese, la legge, il diritto, i costumi ecc., di fronte a questa esistenza per sé salda germina negli animi piú nobili e ardenti l'amore: questa religione mondana del cuore, che ora si unisce con la religione in ogni guisa, ora la sottomette a sé, la dimentica e, in quanto si fa questione essenziale della vita, anzi l'unica e suprema questione, non soltanto può respingere tutto il resto e decidere di rifugiarsi con la persona amata in un deserto, ma può giungere nel suo estremo — certamente non bello — fino al sacrificio servile, non libero, vile, della dignità dell'uomo, come p. es.,

nella *Caterina di Heilbronn*. Con questa divisione, ora, i fini dell'amore non possono essere realizzati nella realtà concreta senza *collisioni*, poiché, oltre l'amore, anche gli altri rapporti della vita fanno valere le loro richieste e i loro diritti e possono quindi violare la passione dell'amore nel suo predominio esclusivo.

α) La *prima* e piú corrente collisione che a questo riguardo va citata è il conflitto fra *onore ed amore*. L'onore infatti da parte sua possiede la stessa infinità dell'amore e può assumere un contenuto che si ponga come ostacolo assoluto per l'amore; il dovere dell'onore può richiedere il sacrificio dell'amore. Per es., da un certo punto di vista sarebbe contro l'onore che uno, appartenente ad un ceto superiore, ami una fanciulla di condizione inferiore. Le differenze di ceto sono necessarie e sono date dalla natura delle cose. Se la vita mondana non è ancora rigenerata dal concetto infinito di una vera libertà in cui ceto, professione ecc., dipendono dal soggetto come tale e dalla sua libera scelta, da un lato piú o meno è sempre la natura, la nascita, che indica all'uomo il suo posto stabilito, dall'altro le differenze che ne derivano sono per giunta fissate come assolute ed infinite anche dall'onore, nella misura in cui questo fa della propria condizione sociale una questione di onore.

β) Ma oltre l'onore possono, *in secondo luogo*, venire in conflitto con l'amore, impedendone la realizzazione, le stesse eterne potenze *sostanziali*, gli interessi dello Stato, l'amor di patria, i doveri familiari ecc. Particolarmente nelle manifestazioni moderne, in cui i rapporti oggettivi della vita si sono già sviluppati a validità, questa collisione è un tema preferito. L'amore, in tal caso, come diritto anch'esso di gran momento dell'animo soggettivo, è cosí contrapposto ad altri diritti e doveri, che il cuore o si libera di questi doveri come di qualcosa di subordinato,

oppure li riconosce e viene a lotta con se stesso e la forza della propria passione. *La Pulzella d'Orleans*, p. es., si basa su questo ultimo conflitto.

γ) *In terzo luogo*, poi, vi possono essere rapporti ed ostacoli *esteriori* che si oppongono all'amore: il corso abituale delle cose, la prosa della vita, disgrazie, passioni, pregiudizi, ristrettezza di mente, l'egoismo degli altri, incidenti di ogni genere. Qui spesso si mescola molto di brutto, di terribile, di repulsivo, in quanto sono la cattiveria, la rozzezza ed il carattere selvaggio di altre passioni che si oppongono alla delicata bellezza d'anima propria dell'amore. Particolarmente in tempi recenti vediamo spesso in drammi, racconti e romanzi tali collisioni esterne, che dovrebbero interessarci principalmente facendoci partecipare alle sofferenze, alle speranze, ai progetti infranti degli infelici amanti e che con il buono o il cattivo esito dovrebbero commuoverci e soddisfarci o in generale limitarsi a intrattenerci. Questo genere di conflitti però, basato sulla semplice accidentalità, è di specie subordinata.

c) *L'accidentalità dell'amore*

L'amore, per tutti questi lati, ha certo in sé un'alta qualità, in quanto non si arresta all'attrattiva sessuale in genere, ma si presenta come un animo in sé ricco, bello e nobile ed è, rispetto all'unità con l'altro, vivo, attivo, valoroso, pronto al sacrificio ecc. Al contempo però l'amore romantico ha pure i suoi *limiti*; infatti al suo contenuto manca l'*universalità* essente in sé e per sé. L'amore è solo il sentimento *personale* del soggetto singolo, che si mostra pieno non degli interessi eterni e del contenuto oggettivo dell'esistenza umana, la famiglia, i fini politici, la patria, i doveri della professione, del proprio ceto,

della libertà, della religiosità ma solo del proprio io, che vuole riaccogliere il sentimento riflesso da un altro io. Questo contenuto dell'intimità ancora formale non corrisponde veramente alla totalità che deve essere un individuo in sé concreto. Nella famiglia, nel matrimonio, nel dovere, nello Stato, il sentimento soggettivo come tale e la scaturente unione con questo e con nessun altro individuo, non costituiscono la cosa principale con cui bisogna avere a che fare. Ma nell'amore romantico tutto gira intorno al fatto che *questa* persona ama proprio *quest'altra* e *questa* ama *quella*. La ragione per cui si tratta sempre proprio solo di questa o di quella singola persona, ha il proprio unico fondamento nella particolarità soggettiva, nella accidentalità dell'arbitrio. Per ogni uomo la donna amata e per ogni donna l'uomo amato è l'essere piú bello e piú eccellente e l'unico al mondo, e ciò sebbene gli altri possano trovarli molto comuni. Ma proprio in quanto tutti, o per lo meno molti, fanno questa esclusione e non è certo Afrodite l'unica ad essere amata, ma a ciascuno la propria donna appare come Afrodite e forse anche di piú, cosí molti sono quelli a cui viene attribuito il medesimo valore esclusivo. Come infatti ognuno sa, vi sono al mondo molte ragazze graziose o buone ed eccellenti, che tutte, o almeno la maggior parte, trovano amanti, corteggiatori e marito, ai quali appaiono belle, ricche di virtú, amabili ecc. Accordare la preferenza ad una sola per volta ed in modo assoluto costituisce quindi un fatto esclusivamente privato del cuore soggettivo e della particolarità o singolarità del soggetto, mentre l'infinita ostinazione del soggetto di trovare necessariamente in questa sola donna la propria piú alta coscienza e la propria vita, si dimostra con un arbitrio infinito della necessità. In questa situazione certo viene riconosciuta la libertà superiore della soggettività e della sua scelta assoluta: la libertà di non essere

sottomessi semplicemente, come la Fedra di Euripide, ad un pathos, ad una divinità. Ma a causa del volere assolutamente singolo da cui scaturisce la scelta, questa appare al contempo come un capriccio ed un atto di testardaggine della particolarità.

Perciò le collisioni dell'amore, specialmente quando quest'ultimo si oppone e lotta contro degli interessi sostanziali, conservano sempre un lato di accidentalità e di illegittimità, perché è la soggettività come tale che si oppone, con le sue richieste non valide in sé e per sé, a ciò che deve pretendere di essere riconosciuto per la propria essenzialità. Gli individui nell'alta tragedia antica, Agamennone, Clitennestra, Oreste, Edipo, Antigone, Creonte ecc., hanno sí un fine individuale, ma il sostanziale, il pathos che li muove come contenuto delle loro azioni, è di una legittimità assoluta, e appunto perciò in se stesso di un interesse universale. La sorte che tocca loro in conseguenza dei loro atti ci commuove quindi non perché sia un destino infelice, ma perché è caso infelice, che al contempo onora assolutamente. Infatti il pathos, che non si dà pace finché non ha ottenuto soddisfazione, ha un contenuto per sé necessario. Se in questo caso concreto la colpa di Clitennestra non fosse punita, se l'offesa che Antigone ha sperimentato come sorella non fosse cancellata, avremmo un torto in sé. Ma queste sofferenze dell'amore, queste speranze crollate, in generale questo essere innamorati, questi infiniti dolori provati da un amante, questa infinita felicità e beatitudine, che egli si rappresenta, non sono un interesse in se stesso universale, bensí qualcosa che riguarda solo lui. Ogni uomo ha certo un cuore per l'amore e ha il diritto di diventare felice tramite esso; ma se egli in questo caso determinato, in queste o in quest'altre circostanze, nei riguardi di questa e di quest'altra fanciulla non raggiunge il suo scopo, nessun torto è stato fatto.

Infatti non è in sé necessario che egli si incapricci proprio di questa ragazza, e noi dovremmo allora interessarci della massima accidentalità, dell'arbitrio della soggettività, che non ha estensione ed universalità. C'è qui sempre un lato di freddezza che, nonostante ogni calore della passione, ci compenetra quando questa passione viene rappresentata.

3. *La fedeltà*

Il terzo momento che acquista importanza per la soggettività romantica nella sua cerchia mondana, è la *fedeltà*. Come fedeltà tuttavia noi qui non dobbiamo intendere né l'attaccamento conseguente alla promessa d'amore una volta data, né la fermezza dell'amicizia, il cui modello piú bello fra gli antichi furono Achille e Patroclo e, in modo ancora piú intimo, Oreste e Pilade. L'amicizia, in questo senso della parola, ha come suo tempo e terreno specialmente la gioventú. Ogni uomo deve percorrere per sé il cammino della propria vita, deve elaborarsi una realtà e conservarsela. La giovinezza, quando gli individui vivono ancora in una comune indeterminatezza dei loro rapporti reali, è l'epoca in cui gli uomini si legano reciprocamente e si associano cosí strettamente in un'*unica* disposizione d'animo, volontà e attività, che ogni impresa dell'uno diviene impresa dell'altro. Ma ciò non avviene piú nell'amicizia fra adulti. I rapporti degli adulti procedono per sé per la loro strada e non si lasciano attuare in una comunità cosí salda con un altro, che uno non possa far niente senza l'altro. Gli adulti si trovano e si separano, i loro interessi e le loro occupazioni si disgiungono e si riuniscono. L'amicizia, l'intimità della disposizione d'animo, dei princípî e degli orientamenti generali rimane, ma non è piú l'amicizia

giovanile, per cui nessuno decide e fa quel che non sia immediatamente affare dell'altro. È essenzialmente proprio del principio della nostra vita piú profonda che nell'insieme ciascuno si preoccupi per sé, cioè se la sbrighi da sé nella sua realtà.

a) *La fedeltà del servire*

Se la fedeltà nell'amicizia e nell'amore ha luogo solo fra eguali, la fedeltà che noi ora veniamo a considerare si rivolge ad un superiore, ad uno di condizione piú elevata, ad un *signore*. Un tal genere di fedeltà c'è già fra gli antichi come fedeltà dei servi verso la famiglia, la casa del proprio signore. Il piú bello esempio a tale riguardo c'è dato dal porcaro di Ulisse, che tribola di notte e nelle intemperie, per custodire i suoi porci, pieno di sollecitudine per il suo padrone, a cui infine offrirà un fedele aiuto contro i proci. L'immagine di una fedeltà egualmente toccante, che qui diventa però intieramente cosa dell'animo, ci è mostrata da Shakespeare p. es., nel *Re Lear* (atto I, scena IV), quando Re Lear a Kent, che vuole servirlo, domanda: "Mi conosci tu, o amico?" "No, signore," rispose Kent, "ma voi avete sul volto qualcosa, per cui vi chiamerei volentieri padrone." Ciò già si avvicina a quel che qui dobbiamo definire come la fedeltà romantica. Infatti la fedeltà in questa nostra fase non è quella dello schiavo e del servo, che, pur potendo essere bella e commovente, è priva della libera autonomia dell'individualità e di propri fini ed azioni ed è quindi subordinata.

Noi abbiamo invece qui dinanzi la fedeltà di vassallo della cavalleria, in cui il soggetto, nonostante la sua dedizione ad uno che sta piú in alto, ad un principe, ad un re, ad un imperatore, conserva il suo libero basarsi su

di sé come momento del tutto predominante. Ma questa fedeltà costituisce un principio cosí alto nella cavalleria, perché in essa risiede l'elemento principale di coesione di una comunità e del suo ordinamento sociale, per lo meno nel momento del suo sorgere.

b) *L'autonomia soggettiva nella fedeltà*

Il fine piú consistente, che viene ad apparire con questa nuova unione degli individui, non è già un patriottismo come interesse oggettivo, universale, ma è legato solo ad un soggetto, al signore: quindi a sua volta è condizionato dal proprio onore, dal vantaggio particolare, della opinione soggettiva. La fedeltà appare nel suo massimo splendore in un mondo esteriore informe, rozzo, in cui è assente il dominio del diritto e delle leggi. Entro una simile realtà senza leggi i piú forti ed i piú eminenti si collocano come centri saldi, come capi, come principi ed a loro si uniscono altri per libera scelta. Questo rapporto si è poi sviluppato in un vincolo legale di feudalità, in cui anche ogni vassallo pretende per sé i suoi diritti e vantaggi. Ma il principio fondamentale, su cui poggia il tutto per sua origine, è la libera scelta sia nei riguardi del soggetto da cui dipendere, sia nei riguardi del permanere nella condizione di dipendenza. Cosí la cavalleria della fedeltà sa molto bene salvaguardare la proprietà, il diritto, l'autonomia personale e l'onore dell'individuo, e non è perciò riconosciuta come un *dovere* in quanto tale, il quale sarebbe da esercitare anche contro la volontà accidentale del soggetto. Al contrario. Ogni individuo fa dipendere il sussistere della fedeltà e quindi il sussistere dell'ordinamento universale dalla sua voglia, dalla sua inclinazione e dalla sua singola disposizione d'animo.

La fedeltà e l'ubbidienza verso il signore possono quindi venire molto facilmente in collisione con la passione soggettiva, la suscettibilità dell'onore, il sentimento dell'offesa, dell'amore e con altre accidentalità interne ed esterne, divenendo cosí qualcosa di estremamente precario. Un cavaliere, p. es., è fedele al suo principe, ma un suo amico viene a discordia con il principe; gli si presenta allora subito la scelta fra l'una e l'altra fedeltà ed egli può soprattutto restare fedele a se stesso, al suo onore ed al suo vantaggio. Il piú bell'esempio di una collisione del genere si trova nel Cid. Egli è fedele al re, e parimenti a se stesso; quando il re agisce bene, egli gli presta il braccio, ma se quello agisce male o Cid è offeso, questi gli nega il suo valido aiuto. Anche i Pari di Carlo Magno si comportano allo stesso modo. Si tratta di un vincolo di sovranità e di ubbidienza che somiglia, all'incirca, a quel che abbiamo già conosciuto fra Zeus e gli altri dèi; il signore comanda, strepita, tuona, ma gli individui autonomi ed energici gli resistono come e quando loro piace. Ma questa labilità e rilassatezza del vincolo è descritta nel modo piú fedele e piú gradevole nella *Volpe Renardo*. Come in questo poema i grandi del regno servono propriamente solo se stessi e la loro autonomia, cosí anche i principi e i cavalieri tedeschi del Medio Evo non erano a disposizione quando dovevano fare qualcosa per il tutto e l'imperatore; ed è come se il Medio Evo lo si stimi tanto, proprio perché in tale situazione ognuno è giustificato ed è uomo di onore, se segue il suo arbitrio, il che non può essere ammesso nella vita di uno Stato organizzato razionalmente.

In tutte queste tre fasi dell'onore, dell'amore e della fedeltà, il terreno è dato dall'autonomia del soggetto in sé, dall'animo che tuttavia sempre si dischiude ad interessi piú

ricchi e piú vasti ed in questi resta conciliato con se stesso. Rientra qui, nell'ambito dell'arte romantica, la piú bella parte della sfera che è fuori della religione come tale. I fini riguardano l'umano, con cui noi possiamo simpatizzare per lo meno da un lato, cioè da quello della libertà soggettiva, mentre nel campo religioso spesso sia la materia che il modo di rappresentazione vengono ad essere in collisione con i nostri concetti. D'altro canto questo ambito può essere messo in relazione con la religione in piú punti, cosicché gli interessi religiosi sono intrecciati con quelli della cavalleria mondana, come p. es., le avventure dei Cavalieri della Tavola Rotonda, nella ricerca del Sacro Gral. In questo intreccio entrano nella poesia della cavalleria sia molti tratti mistici e fantastici che molti tratti allegorici. D'altro canto, però, l'ambito mondano dell'amore, dell'onore e della fedeltà può presentarsi anche del tutto indipendente dall'immergersi in fini e in disposizioni d'animo religiosi, portando ad intuizione solo il moto diretto dell'animo nella sua interna soggettività mondana. Quel che però manca ancora a questa fase è il fatto che tale interiorità non è riempita dal contenuto concreto dei rapporti, passioni e caratteri umani e dell'esistenza reale in generale. Di contro a questa molteplicità l'animo in sé infinito rimane ancora astratto e formale e acquista perciò il compito di accogliere in sé anche questa materia piú vasta e di rappresentarla elaborata in modo artistico.

L'autonomia formale delle particolarità individuali

Se guardiamo indietro, vediamo che *in primo luogo* abbiamo considerato la soggettività nella sua sfera assoluta: la coscienza nella sua mediazione con Dio, il processo universale dello spirito in sé conciliantesi. L'astrazione consisteva qui nel fatto che l'animo, sacrificandosi, si ritirava dal mondano, naturale ed umano come tali, anche se questi erano etici e quindi legittimi, per trovare il proprio soddisfacimento solo nel puro cielo dello spirito. *In secondo luogo*, la soggettività umana — senza rappresentare la negatività che era contenuta in quella mediazione — divenne certo affermativa per sé e gli altri; il contenuto di questa infinità mondana come tale era tuttavia solo l'autonomia personale dell'onore, l'intimità dell'amore ed il servire della fedeltà; contenuto che può venire certo ad intuizione in molteplici rapporti, in una grande varietà e gradazione del sentimento e della passione nel rapido mutare delle circostanze esterne, ma che entro questi casi rappresenta poi proprio solo quella autonomia del soggetto e la sua intimità. Il *terzo* punto che ci resta perciò da trattare è il modo come la restante materia dell'esistenza umana, secondo il suo interno ed esterno, la natura e la sua apprensione e significanza per l'animo, possono entrare nella forma d'arte romantica. Qui dunque è il mondo del particolare, dell'esistente in generale, che diviene per sé libero e che nella misura in cui non appare compenetrato dalla religione e dalla riunione nell'unità

dell'assoluto, resta indipendente ed autonomamente si muove nel proprio terreno.

In questa terza sfera della forma d'arte romantica sono perciò spariti gli argomenti religiosi e la cavalleria con le sue alte concezioni e finalità di origine interna, a cui nel presente e nella realtà nulla immediatamente corrisponde. Ciò che invece trova nuova soddisfazione è la sete del presente e della realtà stessa, il contentarsi di quel che *esiste*, l'essere soddisfatti di se stessi, della finitezza dell'uomo e del finito, del particolare, del ritratto in genere. Nel proprio presente l'uomo vuole — pur con il sacrificio della bellezza e dell'idealità del contenuto e dell'apparenza — avere dinanzi l'attuale stesso come sua propria opera spirituale umana, ricreato dall'arte in una vitalità presente. La religione cristiana, come abbiamo visto fin dall'inizio, né per il contenuto né per la forma, è cresciuta, come gli dèi orientali e quelli greci, sul terreno della fantasia. Se è ora la fantasia che crea da sé il significato per realizzare l'unione fra il vero interno e la sua forma perfetta, unione che realmente realizza nell'arte classica, nella religione cristiana vediamo invece la peculiarità mondana dell'apparenza accolta subito come un momento nell'ideale, qual'essa è, naturalmente, cosí come vediamo l'animo soddisfatto della banalità ed accidentalità dell'esterno senza che si richieda la bellezza. Ma tuttavia l'uomo è in primo luogo conciliato con Dio solo in sé, nella possibilità; tutti certo sono chiamati alla beatitudine, ma pochi sono gli eletti, e l'animo, per cui e il regno dei cieli e quello di questo mondo restano un al di là, deve nello spirituale respingere la mondanità e la presenza egoistica in essa. L'animo parte da un luogo infinitamente lontano, ed il fatto che per lui ciò che è dapprima solo sacrificato sia un affermativo al di qua, questo positivo trovarsi e volersi nel proprio pre-

sente, che per altro è l'inizio, costituisce nello sviluppo dell'arte romantica solo la conclusione ed è il punto estremo in cui l'uomo si sprofonda in sé e si puntualizza.

Per quel che riguarda la forma di questo nuovo contenuto, abbiamo visto che l'arte romantica fin dal suo inizio è affetta dall'opposizione, per cui la soggettività in sé infinita non può e non deve per se stessa essere unita con la materia esterna. Questa contrapposizione dei due lati per sé stanti e l'esser ritirato in sé dell'interno, costituiscono il contenuto del romantico. Appena in sé fusi, i due lati si separano di nuovo, finché alla fine risultano del tutto reciprocamente esteriori, mostrando cosí che la loro assoluta unione essi devono cercarla in un *campo diverso* da quello dell'arte. Con questa esteriorità reciproca i lati divengono *formali* nei riguardi dell'arte, poiché non possono presentarsi come un tutto in quella piena unità che dà loro l'ideale classico. L'arte classica si trova in una cerchia di figure fisse, entro una mitologia portata a compimento dall'arte ed entro gli indissolubili prodotti di essa; perciò la dissoluzione del classico, come abbiamo visto nel momento del passaggio alla forma d'arte romantica, è, a parte il terreno nell'insieme limitato del comico e del satirico, uno sviluppo verso il piacevole, oppure una riproduzione che si perde nella erudizione, in ciò che è morto e freddo, degenerando infine in una tecnica negligente e cattiva. Ma gli oggetti rimangono nell'insieme gli stessi, limitandosi a scambiare la produzione di prima, ricca di spirito, con una rappresentazione sempre piú povera e una tradizione artigianesca ed esteriore. Il progresso e la conclusione dell'arte romantica sono invece la dissoluzione interna della materia artistica stessa, che si dissocia nei suoi elementi, un divenir libero delle parti, con il che, per converso, si accrescono l'abilità soggettiva e l'arte della

rappresentazione, le quali tanto piú si perfezionano quanto piú sciolto diviene il sostanziale.

Possiamo quindi con piú precisione suddividere questo ultimo capitolo nel modo che segue:

In primo luogo, abbiamo l'*autonomia del carattere*, che però è un carattere particolare, un individuo determinato, in sé conchiuso con il suo mondo, le sue qualità e finalità particolari.

In secondo luogo, a questo formalismo della particolarità del carattere si contrappone la forma esterna delle situazioni, degli eventi e delle azioni. Essendo l'intimità romantica in generale indifferente nei riguardi dell'esterno, l'apparenza reale qui si presenta libera per sé, come né compenetrata dall'interno dei fini e delle azioni, né con una forma ad esso adeguata. Perciò l'accidentalità delle complicazioni, le circostanze, il succedersi degli eventi, il modo del loro realizzarsi ecc., vengono a valere nella loro apparenza senza legami, libera, come *avventure*.

In terzo luogo, compare infine lo scomporsi dei lati, la cui perfetta identità costituisce il concetto vero e proprio dell'arte, e cosí compaiono il disfarsi e la dissoluzione dell'arte stessa. Da un lato l'arte passa a rappresentare la realtà comune come tale, gli oggetti quali esistono nella loro accidentale singolarità con le sue peculiarità; ed essa ha quindi interesse a trasformare questa esistenza in una parvenza per mezzo dell'abilità dell'arte. D'altro lato essa, al contrario, si converte nella completa accidentalità soggettiva dell'apprensione e rappresentazione, nell'*umorismo* come rovesciamento e distorsione di ogni oggettività e realtà per mezzo dell'arguzia e del giuoco del modo di vedere soggettivo, ed ha come punto d'appoggio il dominio produttivo della soggettività artistica su ogni contenuto e forma.

L'infinità soggettiva dell'uomo in sé, da cui siamo partiti nella forma d'arte romantica, anche nella sfera attuale rimane la determinazione fondamentale. Ciò che di nuovo appare invece in questa infinità per sé autonoma, da una parte è la *particolarità* del *contenuto* costituente il mondo del soggetto; dall'altra l'unione immediata del soggetto con questa sua particolarità ed i desideri e fini di essa; in terzo luogo la individualità viva, entro i limiti della quale il carattere in sé si riduce. Perciò qui con il termine "carattere" non dobbiamo intendere quel che gli italiani, p. es., hanno raffigurato nelle loro maschere. Infatti le maschere italiane, pure essendo anche caratteri determinati, mostrano questa determinatezza solo nella sua astrazione ed universalità, priva d'individualità soggettiva. Invece i caratteri della nostra fase sono, ognuno per sé, un carattere peculiare, un tutto per sé, un soggetto individuale. Se qui parliamo pur tuttavia di formalismo ed astrazione del carattere, ci riferiamo solo al fatto che il contenuto principale, il mondo di tale carattere da una parte appare come limitato e quindi astratto, dall'altra come accidentale. Ciò che l'individuo è, viene tenuto e sorretto non dal sostanziale, dal legittimo in se stesso del suo contenuto, ma dalla semplice soggettività del carattere, la quale perciò si basa formalmente solo sulla propria autonomia individuale, invece che sul proprio contenuto e sul proprio pathos per sé saldo.

Entro questo formalismo possiamo ora fare *due distinzioni principali.*

Da un lato troviamo la energicamente *attuantesi fermezza* del carattere, la quale si pone fini determinati e ripone l'intera potenza di una individualità unilaterale nella realizzazione di questi fini; dall'altro il carattere

appare come *totalità soggettiva*, che però permane senza sviluppo nella propria *interiorità* e profondità non dischiusa dell'animo, e non è in grado di esplicarsi e di portarsi a perfetta estrinsecazione.

a) *La fermezza formale del carattere*

Quel che noi abbiamo dinanzi in primo luogo è il carattere particolare, che vuol essere cosí come immediatamente è. Come gli animali sono diversi, si trovano per se stessi in questa diversità, cosí lo sono qui i caratteri differenti, la cui cerchia e peculiarità rimangono accidentali e non possono essere delimitate saldamente dal concetto.

α) Una simile individualità confinata solo a se stessa, non escogita perciò intenzioni e finalità, che la leghino ad un qualsiasi pathos universale, ma quel che essa ha, fa e produce, lo attinge del tutto immediatamente, senz'altra riflessione, dalla propria natura determinata, che è proprio come è, e non vuole esser fondata da qualcosa di piú alto, non vuole esservi dissolta, né vuole essere giustificata con qualcosa di sostanziale, ma indomabile ed indomita poggia su se stessa, e in questa fermezza o si realizza o va a rovina. Una simile autonomia del carattere può apparire solo dove l'extradivino, quel che è particolarmente umano, giunge a pieno valore. Tali principalmente sono i caratteri di Shakespeare, particolarmente ammirevoli appunto per la loro solida fermezza e unilateralità. Qui non si parla di religiosità e di un agire secondo una conciliazione religiosa dell'uomo in sé, né dell'etico come tale. Noi abbiamo invece di fronte individui basati autonomamente solo su se stessi, dotati di fini particolari, che sono solo i loro, provengono soltanto dalla loro individualità e che essi ora, con l'incrollabile coerenza della passione, senza farsi distrarre da riflessioni secondarie o preoccupa-

zioni generali, portano a realizzazione solo per la propria soddisfazione. Un simile *unico* carattere si trova specialmente nelle tragedie, quali *Macbeth*, *Otello*, *Riccardo III*, in cui esso svolge il ruolo principale, circondato da caratteri meno eminenti ed energici. Cosí p. es., il carattere di Macbeth è determinato dalla passione dell'ambizione. Egli all'inizio esita, poi stende la mano verso la corona, commette un omicidio per ottenerla, e per conservarla non arresta di fronte a nessuna crudeltà. Questa fermezza senza esitazione, l'identità dell'uomo con sé e con il suo fine solo da lui scaturente, conferisce al carattere di Macbeth un interesse essenziale. Nulla lo fa esitare, né il rispetto della santità della maestà, né la follia della moglie, né la defezione dei vassalli, né la rovina incombente, né i diritti umani né quelli celesti, nulla lo fa rientrare in sé, al contrario egli persevera. Lady Macbeth è un carattere simile, e solo le chiacchiere insipide di una critica recente hanno potuto ritenerla una donna innamorata. Nella sua prima entrata in scena (atto I, scena V), mentre legge la lettera in cui Macbeth le racconta l'incontro con le streghe e la loro profezia: "Salve Barone di Cawdor! Salve tu sarai re!" ella esclama: "Sei barone di Glamis e di Cawdor; e diverrai ciò che ti fu promesso; ma temo la tua natura; è troppo piena del latte dell'umana dolcezza, perché sappia valersi di mezzi piú rapidi."* Ella non mostra nessun affettuoso piacere, nessuna gioia per la felicità del marito, né un moto etico, né una partecipazione, né il rimpianto proprio ad un'anima nobile, ma teme solo che il carattere del marito non sia di ostacolo all'ambizione di lui, ambizione che ella stessa considera solo come un mezzo. E in lei non vi è incertezza, né debolezza, né riflessione, come dapprima v'è perfino in

* [Traduzione di S. Quasimodo.]

Macbeth, né rimorso, ma pura astrazione e durezza del carattere, che compie senz'altro quel che gli è conforme, finché alla fine si spezza. Questa rottura, che in Macbeth, quando ha compiuto l'atto, precipita su di lui dall'esterno, nell'interno femminile di Lady Macbeth è la follia. Lo stesso vale per Riccardo III, Otello, la vecchia Margherita e tanti altri; proprio l'opposto della miseria di tanti caratteri moderni, p. es. di quelli di Kotzebue, che sembrano tanto nobili, grandi, eccellenti ed internamente sono solo dei pezzenti. Per un altro riguardo non meglio hanno fatto altri, che pur avevano tanto disprezzato Kotzebue p. es. Enrico von Kleist con la sua *Caterina* e con il suo *Principe di Homburg*, caratteri in cui, di contro alla sveglia condizione di una ferma conseguenza, è rappresentato come aspetto piú alto ed eccellente il magnetismo, il sonnambulismo. Il Principe di Homburg è il peggiore dei generali; è distratto nell'impartire le disposizioni, scrive male gli ordini, di notte agisce morbosamente e di giorno in battaglia fa cose maldestre. Con questo dualismo, con questa lacerazione e dissonanza interna di carattere, questi autori credono di imitare Shakespeare; ma ne sono ben lontani, poiché i caratteri di Shakespeare sono in se stessi conseguenti, rimangono fedeli a se stessi e alle loro passioni, e in tutto quel che sono e capita loro, si battono solo secondo la propria ferma determinatezza.

Quanto piú particolare è ora il carattere che tiene fermo solo a se stesso, avvicinandosi cosí facilmente al male, tanto piú esso nella realtà concreta non solo deve farsi valere contro gli ostacoli che incontra e che impacciano la sua realizzazione, ma tanto piú è spinto a rovina da questa sua realizzazione stessa. Infatti in quanto egli si afferma, lo colpisce il destino che scaturisce dal carattere determinato stesso, una rovina da sé approntata. Lo sviluppo di tale destino, ora, non procede solo dall'*azione*

dell'individuo, ma è parimenti un divenire interno, uno sviluppo del *carattere* stesso nel suo furioso lottare, inselvatichirsi, spezzarsi o fiaccarsi. Presso i greci, per i quali l'importante è il pathos, il contenuto sostanziale dell'agire e non il carattere soggettivo, il destino concerne meno questo carattere determinato, che del resto non viene a svilupparsi in modo essenziale entro la sua azione, ma è alla fine quel che era all'inizio. Nella nostra fase, però, il compimento di un'azione non è solo un procedere esterno, ma è anche un ulteriore sviluppo dell'individuo nel suo interno soggettivo. L'agire di Macbeth, p. es., appare al contempo come un inselvatichimento del suo animo, con una conseguenza che, una volta respinta ogni indecisione e tratto il dado, nulla piú potrebbe trattenere. La moglie è decisa per natura, lo sviluppo in lei si mostra solo come l'angoscia interna che sale fino alla distruzione fisica e psichica, fino alla follia, a cui soccombe. Lo stesso avviene per la maggior parte dei caratteri, per quelli di alto significato come per quelli insignificanti. I caratteri antichi si mostrano certo anch'essi fermi, e si imbattono perfino in opposizioni in cui nessun aiuto è piú possibile e la cui soluzione richiede l'intervento di un " deus ex machina." Tuttavia questa fermezza, p. es. quella di Filottete, è ricca di contenuto ed è nell'insieme riempita di un pathos eticamente legittimo.

γ) In questi caratteri della nostra sfera, per l'accidentalità di ciò che essi assumono come fine e per l'autonomia della loro individualità, non è possibile una *conciliazione oggettiva*. La connessione fra ciò che essi sono e quel che con loro contrasta, da una parte rimane indeterminata, dall'altra non è risolta per loro stessi né in una direzione né in un'altra. Il fato come necessità piú astratta ritorna qui ancora una volta, e l'unica conciliazione è per l'individuo il suo infinito essere in sé, la sua individuale

fermezza, in cui egli sta al di sopra della sua passione e del destino di essa. "È così," e ciò che gli capita, gli venga dal destino onnipotente, dalla necessità o dal caso, *è* parimenti, né c'è da riflettere sullo scopo e sulla causa; accade, e l'uomo si fa e vuol farsi tetragono contro questa forza superiore.

b) *Il carattere come totalità interna ma non sviluppata*

In secondo luogo, il lato formale del carattere può risiedere, in maniera del tutto opposta, nell'*interiorità* come tale, a cui l'individuo si arresta, senza poter giungere ad ampliarla e realizzarla.

α) Sono questi degli animi sostanziali che racchiudono in sé una totalità, ma che nella loro semplice compattezza realizzano ogni profondo movimento solo in se stessi, senza svilupparlo ed esplicarlo all'esterno. Il formalismo che abbiamo or ora considerato, riguardava la determinatezza del contenuto, il trasferimento totale dell'individuo nell'unico fine, che esso individuo lasciava comparire completamente in salda acutezza, estrinsecava e portava a termine, soccombendovi o conservandovisi a seconda delle circostanze. L'attuale secondo formalismo consiste invece nella mancanza di dischiusione, di forma, e quindi di estrinsecazione e svolgimento. Un simile animo è come un costoso gioiello, che viene a rilucere solo in singoli punti, con un rilucere che è poi un lampeggiare.

β) Affinché tale chiusura abbia valore ed interesse, occorre che vi sia un'interna ricchezza dell'animo, che però lascia conoscere la sua infinita profondità e pienezza solo in poche espressioni, quasi mute, proprio con questo silenzio. Tali nature semplici, inconsapevoli di sé, silenziose, possono esercitare la massima attrattiva. Il loro silenzio però deve essere allora quello del mare quieto alla super-

ficie, di profondità insondabile, e non quello dell'uomo superficiale, vuoto ed ottuso. Infatti può talvolta riuscire ad un uomo molto insulso, parlando poco e con mezzi discorsi su questo o quell'argomento, di provocare l'opinione che egli possiede grande saggezza ed interiorità, cosicché si crede che dentro un simile cuore e spirito vi sia chi sa che cosa, mentre alla fine appare chiaro che vi è solo il vuoto. Il contenuto infinito e la profondità di quegli animi *silenziosi*, invece, si palesano, e ciò richiede grande genialità ed abilità da parte dell'artista, per mezzo di espressioni isolate, distratte, ingenue e involontariamente ricche di spirito, che, senza alcuna intenzione nei riguardi di coloro che possono capirle, dimostrano che tale animo coglie il lato sostanziale dei rapporti esistenti con profonda intimità, ma che la sua riflessione non è avviluppata nell'intero contesto degli interessi, delle considerazioni particolari e degli scopi finiti, ma ne è pura e lo ignora. Tale animo, cosí, non si lascia distrarre dai moti comuni del cuore, dalla serietà e dalle simpatie di questo genere.

γ) Ma per un animo cosí conchiuso in se stesso deve pur tuttavia venire il tempo, in cui è colpito in un punto determinato del suo mondo interno, in cui getta tutta la sua forza indivisa in un sentimento decisivo per la vita, vi si afferra con energia concentrata e o giunge alla felicità o soccombe senza sostegno. Infatti, per sostenersi, l'uomo ha bisogno di una sviluppata e vasta sostanza etica che sola dà una saldezza oggettiva. A questo genere di caratteri appartengono le figure piú attraenti dell'arte romantica, quali Shakespeare ha creato in bellissima perfezione, e fra cui è da annoverare Giulietta. Avrete certamente assistito alla rappresentazione teatrale di Giulietta nel nostro teatro cittadino (con l'interpretazione di Madame Creliger, Berlino 1820). Vale la pena di vederla, è opera altamente com-

mossa, viva, calda, ardente, ricca di spirito, perfetta, nobile. Ma Giulietta può essere interpretata anche altrimenti, cioè all'inizio come una fanciulla semplice, ancora una bambina di quattordici o quindici anni, non ancora consapevole di sé e del mondo, non agitata da nessuna emozione né da alcun desiderio, ma che guarda al mondo circostante come in una lanterna magica, senza imparare nulla e senza riflettere, piena di ingenuità. All'improvviso vediamo lo sviluppo di tutta l'energia di questo animo, comparire astuzia, assennatezza, la forza di sacrificare tutto, di sottomettersi alla prove piú dure. In tal modo il tutto ci appare come il primo schiudersi improvviso dell'intera rosa, in tutte le sue foglioline e pieghe, come un infinito sgorgare del piú intimo e saldo fondo dell'anima, in cui prima nulla era distinto, sviluppato, formato, mentre ora, dallo spirito prima chiuso, tutto questo affiora inconsapevole di sé, nella sua bella pienezza e forza, come prodotto immediato dell'*unico* interesse risvegliato. È un incendio che una sola scintilla ha acceso, un bocciolo che, appena toccato dall'amore, si erge inopinatamente in pieno fiore, ma che, quanto rapidamente si sviluppa, altrettanto rapidamente sfiorisce. Ciò vale ancor piú nel caso di Miranda, nella *Tempesta*. Allevata in solitudine, Shakespeare ce la mostra nei suoi primi contatti con gli uomini, e benché ce la presenti solo in un paio di scene, egli ce ne dà una rappresentazione perfetta, infinita. Anche la Tecla di Schiller, pur essendo un prodotto di una poesia riflessiva, rientra in questo genere. Pur vivendo ella in un ambiente ricco e fastoso, non è da questo toccata, ma rimane senza vanità, senza riflessione, nell'ingenuità dell'unico interesse che l'anima. Si tratta in generale di nature femminili particolarmente belle e nobili, per le quali il mondo ed il proprio interno si palesano solo nell'amore, cosicché esse solo allora sono generate spiritualmente.

Nella medesima categoria di questa intimità, che non è in grado di esplicare pienamente se stessa, rientrano per lo piú anche i canti popolari, specialmente tedeschi, che nella consistente solidità dell'animo e per quanto preso da un qualsiasi interesse quest'animo sia, riescono a portare ad espressione tutto ciò solo in modo frammentario, e proprio cosí rivelano la profondità dell'anima. Si tratta di un modo di rappresentare che nel suo mutismo, per cosí dire, ritorna al simbolico, perché ciò che esso dà, non è l'esposizione chiara, aperta di tutto l'interno, ma solo un *segno* ed un'allusione. Tuttavia qui non abbiamo un simbolo, il cui significato rimanga, come avveniva prima, un'universalità astratta, ma un'estrinsecazione, il cui interno è proprio questo animo soggettivo, vivo, reale. Nei tempi moderni, che sono caratterizzati da una coscienza del tutto riflessiva, molto lontana da quella ingenuità in sé compenetrata, rappresentazioni di tal genere sono estremamente difficili e testimoniano di un originale spirito poetico. Noi abbiamo già visto che Goethe, particolarmente nei suoi Lieder, è stato maestro anche in simili descrizioni simboliche, cioè nel rilevare con tratti semplici apparentemente esterni ed indifferenti tutta la fedeltà e intimità dell'animo. Di tal genere è, p. es., il *Re di Tule*, una delle cose piú belle che Goethe abbia mai composto. Il re palesa il suo amore solo per mezzo della coppa che ha ricevuto dalla sua amata e conserva fin nella vecchiaia. In punto di morte, circondato dai suoi cavalieri, nell'alta sala del trono sta il vecchio bevitore dispensando il suo regno, i suoi tesori, agli eredi, ma la coppa la lancia nei flutti, perché nessun altro la possegga:

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken sief ins Meer,

Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr. *

Ma un animo cosí profondo e silenzioso, che tiene rinchiusa l'energia dello spirito come la selce la scintilla, che non si forma, che non sviluppa la sua esistenza e la riflessione su di essa, un tale animo non si è neanche liberato mediante questa formazione mentale. Esso, quando la dissonanza dell'infelicità risuona nella sua vita, rimane esposto alla crudele contraddizione di non avere né abilità né ponte per mediare il suo cuore e la realtà e respingere parimenti da sé i rapporti esterni, star saldo nei loro riguardi e poggiarsi su di sé. Caduto in collisione, non sa perciò come aiutarsi, viene ad agire con impulsiva sconsideratezza oppure si lascia passivamente andare. Cosí, p. es., Amleto è un animo bello, nobile, non certo debole internamente; ma, privo di un energico sentimento di vita, erra avvolto da tetra malinconia con il cuore pesante. Egli possiede una fine sensibilità; non c'è nessun segno esterno, nessun motivo per il suo sospetto, ma egli non è tranquillo, niente va come dovrebbe, egli ha il presentimento del fatto mostruoso che è accaduto. Lo spettro del padre gli dà degli elementi piú precisi. Subito intimamente è pronto alla vendetta, pensa sempre al dovere che il cuore gli prescrive, ma non si lascia trascinare come Macbeth, non uccide, non infuria, non colpisce immediatamente come Laerte, ma permane nella inattività di una bella ed interiore anima che non può farsi reale, non può collocarsi nei rapporti presenti. Egli aspetta, cerca nella bella rettitudine del suo animo una certezza oggettiva, e anche quando l'ha raggiunta, non prende nessuna ferma decisio-

* Egli la vide precipitare, riempirsi / ed affondare profonda nel mare, / gli occhi gli si chiusero / e non bevve piú una goccia.

ne, ma si lascia guidare dalle circostanze esterne. In questa irrealtà egli si sbaglia anche in ciò che gli sta dinanzi, ed uccide, invece del re, il vecchio Polonio. Agisce impulsivamente, quando dovrebbe agire con ponderazione, mentre, quando ci sarebbe bisogno della giusta energia dell'azione, rimane in sé immerso: finché si è sviluppato, senza opera sua, in questo vasto decorrere di circostanze e di casi, il destino del tutto e quello della sua interiorità costantemente in sé ritirata.

Questo atteggiamento si riscontra oggi particolarmente in persone appartenenti a ceti umili che, non avendo ricevuto la cultura idonea a fini universali ed essendo privi di una molteplicità di interessi oggettivi, quando *un* fine viene a mancare, non possono trovare in nessun altro un sostegno del loro interno ed un appoggio per la loro attività. Questa mancanza di cultura, quanto maggiore è, fa sí che tanto piú inflessibilmente e ostinatamente animi chiusi aderiscano a ciò che ha avanzato pretesa su di loro, in tutta la loro individualità, per quanto unilaterale esso possa essere. Una simile monotonia di uomini silenziosamente in sé chiusi si trova specialmente nei caratteri tedeschi, che nella loro riservatezza appaiono quindi facilmente testardi, scorbutici, nodosi, inavvicinabili, contraddittori e senza sicurezza nelle loro azioni ed espressioni. Come maestro nel descrivere e rappresentare questi animi muti delle classi piú umili voglio qui ricordare solo Hippel, l'autore delle *Carriere in linea ascendente*, una delle poche opere umoristiche tedesche veramente originali. Egli si tiene senz'altro lontano dalla sentimentalità e dall'insulsaggine delle situazioni proprie a Jean Paul, possedendo invece meravigliosa individualità, freschezza e vitalità. In particolare riesce a descrivere acutamente caratteri chiusi che non sanno sfogarsi e che, quando vi si decidono, lo fanno con violenza e in modo terribile. L'infinita

contraddizione fra il loro interno e le circostanze infelici, da cui si vedono avviluppati, essi la risolvono in modo orrendo, realizzando cosí quel che è del resto compiuto da un destino esterno; come, p. es., in *Romeo e Giulietta*, dei casi esterni fanno fallire la prudenza e l'abile intercessione del frate, e arrecano la morte degli amanti.

c) *L'interesse sostanziale nella presentazione del carattere formale*

Cosí dunque questi caratteri formali in generale da una parte mostrano solo l'infinita forza di volontà della soggettività particolare, che si fa valere quale essa è, ed energicamente lotta nel suo volere; oppure, d'altra parte, rappresentano un animo *in sé* totale, illimitato, che, toccato in un determinato lato del suo interno, concentra la vastità e la profondità di tutta la sua individualità su questo unico punto, ma non essendo sviluppato verso l'esterno quando cade in collisione, non è in grado di ritrovarsi e di aiutarsi assennatamente. Un *terzo* punto, a cui dobbiamo ancora accennare, consiste nel fatto che, se dobbiamo trovare interessanti non solo *formalmente*, ma anche in modo *sostanziale* quei caratteri del tutto unilaterali e limitati per i loro fini, ma sviluppati per la loro coscienza, dobbiamo al contempo guardare a loro come se questa stessa limitatezza della loro soggettività fosse solo un destino, cioè un intreccio della loro determinatezza particolare con un interno piú profondo. In effetti Shakespeare ci fa conoscere in loro una simile profondità e ricchezza di spirito. Egli ce li mostra come uomini dotati di libera rappresentazione e di spirito geniale, in quanto la loro riflessione sta e li innalza oltre ciò che essi sono per condizione e per il loro fine determinato, cosicché essi sono spinti a quel che fanno quasi solo dall'infeli-

cità delle circostanze, dalla collisione inerente alla loro condizione. Ciò tuttavia non è da prendere nel senso che in Macbeth, p. es., sia da attribuire solo a colpa delle malvage streghe quel che egli osa intraprendere; le streghe sono piuttosto solo un riflesso poetico della sua propria aspra volontà. Quel che le figure shakespeariane compiono, il lor fine particolare, ha nella loro individualità la propria origine e la radice della propria forza. Ma nella medesima individualità esse al contempo mantengono un'altezza, che cancella ciò che esse, secondo i loro fini, i loro interessi e le loro azioni, sono realmente, e le amplia e le eleva in se stesse. Egualmente, i caratteri triviali di Shakespeare, Stefano, Trinculo, Pistol e l'eroe degli eroi di tutti questi, Falstaff, pur immersi nella loro trivialità, si palesano però anche come intelligenze, il cui genio potrebbe abbracciare tutto in sé, avere una completa esistenza, libera, e in generale essere ciò che sono i grandi uomini. Nelle tragedie francesi, invece, anche i piú grandi e i migliori spesso, visti da vicino, si dimostrano puramente degli esseri gonfiati, che hanno spirito solo per giustificarsi sofisticamente. In Shakespeare non troviamo né giustificazione, né condanna, ma solo la considerazione sul destino universale, al cui livello di necessità si pongono gli individui senza lamenti e rimpianti, e dal cui punto di vista, quasi dal di fuori, vedono sommergersi ogni cosa e se stessi.

Sotto tutti questi rapporti, il regno di questi caratteri individuali è un campo infinitamente ricco che però facilmente si trova nel pericolo di cadere nell'insulsaggine e nel vuoto, cosicché ci sono stati solo pochi maestri che hanno posseduto sufficiente poesia ed intelligenza per cogliere il vero.

Dopo aver qui considerato quel lato dell'interno che può venire a rappresentazione in questa fase, dobbiamo rivolgere, *in secondo luogo*, lo sguardo anche all'esterno, alla particolarità delle circostanze e delle situazioni che stimolano il carattere, alle collisioni in cui è implicato, cosí come alla forma generale che l'interno assume entro la realtà concreta.

Come abbiamo piú volte notato, costituisce una determinazione fondamentale dell'arte romantica il fatto che la spiritualità, l'animo come in sé riflesso, costituisca un intiero e quindi si riferisca all'esterno non come alla sua realtà da lui compenetrata, ma come a qualcosa di meramente esteriore da lui separato, che, scioltosi dallo spirito, per sé si svolge, si complica e si muove come accidentalità che infinitamente scorre, si muta e si inviluppa. All'animo in sé serrato è ora indifferente a quali circostanze volgersi, cosí come è casuale quali circostanze a lui si offrono. Infatti nel suo agire si preoccupa meno di realizzare un'opera in se stessa fondata e sussistente per conto proprio, che di farsi valere solo in generale e agire per agire.

a) *L'accidentalità dei fini e delle collisioni*

È cosí presente quel che per altri riguardi può essere chiamata la dedivinizzazione della natura. Lo spirito si è ritirato in sé dall'esteriorità dei fenomeni, che da parte loro, l'interno della soggettività non vedendovi piú se stesso, si configurano per sé in modo indifferente al di fuori del soggetto. Lo spirito secondo la sua verità è certo mediato e conciliato in sé con l'assoluto; ma in quanto qui ci troviamo sul terreno della individualità autonoma, che parte da sé, quale immediatamente si trova, e cosí si mantiene,

la medesima dedivinizzazione tocca pure il carattere agente, che perciò con i suoi stessi fini accidentali esce fuori di sé ed entra in un mondo accidentale con cui non si pone in unità in un intiero in sé congruente. Questa relatività dei fini in un ambiente relativo, la cui determinatezza e complicazione non si trova nel soggetto, ma si determina esteriormente ed accidentalmente, introducendo collisioni accidentali e ramificazioni intrecciantisi reciprocamente in modo fuori dell'ordinario, costituisce, dunque, l'avventuroso che per la forma degli eventi e delle azioni offre il *tipo fondamentale* del romantico.

È proprio dell'azione e dell'accadere nel senso piú stretto dell'ideale e dell'arte classica un fine in se stesso vero, in sé e per sé necessario, nel cui contenuto risiede anche quel che determina la forma esterna, il modo della esecuzione nella realtà. Ciò non accade per gli atti e gli eventi dell'arte romantica; infatti, se pure in essa sono esposti fini in se stessi universali e sostanziali nella loro realizzazione, questi fini tuttavia non hanno in loro stessi la determinatezza dell'azione, l'aspetto ordinante ed articolante il loro corso interno, ma devono lasciar libero questo lato della realizzazione, abbandonandolo cosí all'accidentalità.

α) Il mondo romantico ha avuto da realizzare *una sola* opera *assoluta*, la diffusione del cristianesimo, l'attivazione dello spirito della comunità. In mezzo ad un mondo ostile, formato sia dall'antichità pagana, sia dalla barbarie e rozzezza della coscienza, quest'opera, quando si passò dalla dottrina ai fatti, consisté principalmente in un'opera passiva di sopportazione del dolore e del martirio, del sacrificio della propria esistenza temporale per la salute eterna dell'anima. L'altro fatto che si riferisce al medesimo contenuto è, nel Medio Evo, l'opera della cavalleria cristiana, l'espulsione dei mori, degli arabi, dei

maomettani in generale, dai paesi cristiani, e poi soprattutto, con le Crociate, la conquista del Santo Sepolcro. Questo tuttavia non fu uno scopo che riguardasse l'uomo come umanità, ma dovette essere compiuto dall'insieme degli individui singoli, cosicché questi affluirono anche isolatamente. Per questo aspetto possiamo chiamare le Crociate l'avventura collettiva del Medio Evo cristiano, avventura che era in se stessa incoerente e fantastica, di natura spirituale, certo, ma senza un fine veramente spirituale e falsa rispetto alle azioni e ai caratteri. Infatti, in rapporto al momento religioso, le Crociate hanno una meta esteriore estremamente vuota. La cristianità deve avere la propria salvezza solo nello spirito, in Cristo, che risorto si è innalzato alla destra di Dio e trova la sua realtà vivente, la sua dimora, nello spirito, non nella sua tomba e nel luogo sensibile e immediatamente attuale del suo trascorso soggiorno temporale. Ma l'aspirazione ed il fervore religioso del Medio Evo si rivolsero solo al luogo esteriore della Passione e del Santo Sepolcro. In modo egualmente contraddittorio, al fine religioso fu legato immediatamente quello puramente mondano della conquista, dell'acquisto, che portava in sé nella sua esteriorità un carattere completamente diverso da quello religioso. Cosí, volendo acquistare lo spirituale e l'interno, ci si rivolse invece al mero luogo esterno, da cui lo spirito era sparito; si tese ad un acquisto temporale e si legò questo lato mondano con il religioso come tale. Questa disarmonia costituisce qui l'incoerente ed il fantastico, in cui l'esteriorità sovverte l'interno e questo a sua volta l'esterno, invece di porre entrambi in armonia. Per questo anche nella esecuzione gli opposti si mostrano collegati senza conciliazione. La pietà si rovescia in rozzezza e crudeltà barbarica e la stessa rozzezza, che lascia erompere ogni brama e passione umana, si converte a sua volta

nell'eterna profonda commozione e contrizione dello spirito, della quale propriamente si trattava. Con questi elementi contrastanti manca agli atti ed agli avvenimenti riferentisi ad un medesimo fine ogni unità e conseguenza di direzione: l'insieme si disperde e scompone in avventure, vittorie, sconfitte, accidentalità di vario genere, ed il risultato non corrisponde ai mezzi ed all'importanza dei preparativi. Anzi il fine stesso viene annullato dalla sua esecuzione. Infatti le Crociate hanno voluto provare ancora una volta la verità del detto: "Non lo lascerai riposare nella tomba, non permetterai che il tuo santo si decomponga." Ma proprio questa brama di cercare Cristo, il vivente, in tali luoghi, e anzi proprio nella tomba, nel luogo della morte e di trovare in ciò la soddisfazione dello spirito, ciò è soltanto, e qualunque valutazione ne dia il signor de Chateaubriand, una decomposizione dello spirito, da cui la cristianità dovrebbe risorgere, per ritornare nella fresca piena vita della realtà concreta.

La ricerca del Sacro Graal è un fine analogo, in parte mistico, in parte fantastico ed avventuroso nell'esecuzione.

β) Opera piú alta è quella che ogni uomo deve realizzare in se stesso, la sua vita, con cui egli si determina il proprio eterno destino. Questo oggetto, per es., è stato concepito da Dante nella sua *Divina Commedia* secondo la concezione cattolica, conducendoci per l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Anche qui, nonostante il rigoroso ordine del tutto, non mancano né rappresentazioni fantastiche né avventure, nella misura in cui quest'opera di beatificazione e condanna viene a rappresentazione non solo in sé e per sé nella sua universalità, ma anche realizzata in un quasi incalcolabile numero di singoli individui nella loro particolarità; o inoltre il *poeta* si arroga il diritto della Chiesa, prende in mano le chiavi del regno dei cieli, assol-

ve e condanna, e si trasforma cosí in un giudice del mondo che pone nell'Inferno, nel Purgatorio o nel Paradiso poeti, cittadini, guerrieri, cardinali, papi, i più noti individui del mondo antico e di quello cristiano.

γ) Gli altri argomenti che conducono ad azioni ed avvenimenti sono, sul terreno *mondano*, le avventure infinitamente varie della rappresentazione, dell'accidentalità interna ed esterna dell'amore, dell'onore e della fedeltà. In un caso ci si batte per la gloria, in un altro si reca aiuto all'innocenza perseguitata, in un altro ancora si compiono le gesta piú straordinarie in onore della propria dama oppure si restaura il diritto conculcato, con la forza del proprio pugno e l'abilità del proprio braccio: anche se gli innocenti da liberare siano una banda di furfanti. Nella maggior parte di questi argomenti non vi è condizione, né situazione, né conflitto che renda *necessario* l'agire, ma l'animo vuol venir fuori e se ne va intenzionalmente *alla ricerca* di avventure. Cosí qui le azioni dell'*amore*, per es., non hanno in gran parte, nel loro contenuto specifico, altra determinazione in sé che quella di offrire una prova della fermezza, della fedeltà e della durata dell'amore, di mostrare che la realtà circostante, con l'intero complesso dei suoi rapporti, vale solo come materiale per manifestare l'amore. Perciò l'atto determinato di questa manifestazione, dal momento che solo la prova stessa ha importanza, non è determinato da se stesso, ma è abbandonato al capriccio, all'umor della dama, all'arbitrio di accidentalità esterne. Lo stesso dicasi per i fini dell'*onore e del valore*. Essi in massima parte appartengono al soggetto che è ancora lontano da ogni altro contenuto sostanziale e che può trasferirsi in ogni contenuto che gli capiti, rinvenendovi un'offesa oppure cercandovi un'occasione per mostrare il suo coraggio e la sua valentia. Non essendovi qui alcun criterio per ciò che deve essere preso o

meno a contenuto, manca anche l'unità di misura per giudicare che cosa realmente possa costituire un'offesa dell'onore o il vero oggetto del valore. Non diversamente ci si comporta nei riguardi dell'applicazione del *diritto*, che è ugualmente un fine della cavalleria. Diritto e legge si dimostrano infatti qui non ancora come una condizione ed un fine in sé e per sé fissi e sempre realizzantisi secondo la legge ed il suo contenuto necessario, ma come un'idea soggettiva soltanto, cosicché sia l'intervento che il giudizio su ciò che nel caso specifico è giusto o ingiusto, resta affidato alla valutazione del tutto accidentale della soggettività.

b) *La trattazione comica dell'accidentalità*

Quel che cosí abbiamo dinanzi, particolarmente entro l'ambito del mondano, nella cavalleria e in quel formalismo dei caratteri, è piú o meno l'accidentalità sia delle circostanze entro cui si agisce, che dell'animo volente. Infatti quelle figure individuali unilaterali possono prendere a loro contenuto l'interamente accidentale che è sorretto solo dall'energia del loro carattere e che viene realizzato oppure fallisce entro collisioni condizionate dall'esterno. Lo stesso dicasi della cavalleria, che nell'onore, nell'amore e nella fedeltà, contiene in sé una giustificazione piú alta, affine a ciò che è veramente etico. Da una parte, a causa della singolarità delle circostanze a cui reagisce, essa diviene direttamente una accidentalità, in quanto vi sono da realizzare, al posto di un'opera universale, solo fini particolari, e mancano connessioni che siano in sé e per sé. Dall'altra, anche in considerazione dello spirito soggettivo degli individui, viene cosí ad esserci arbitrio o illusione nei confronti dei disegni e, dei progetti e delle imprese. Realizzata conseguentemente,

tutta questa avventurosità si mostra perciò, tanto nelle sue azioni ed avvenimenti quanto nelle sue conseguenze, come un mondo che si dissolve in se stesso e quindi come un mondo comico di eventi e destini.

Questa dissoluzione della cavalleria in se stessa è giunta a coscienza ed alla piú adeguata rappresentazione soprattutto in Ariosto e in Cervantes, e in Shakespeare avviene lo stesso per quei caratteri individuali nella loro particolarità.

α) In Ariosto dilettano specialmente le infinite complicazioni dei destini e dei fini, l'intreccio favoloso di rapporti fantastici e di situazioni assurde, con cui il poeta giuoca avventurosamente fino alla leggerezza. Non vi è chiara e aperta follia e stravaganza che i suoi eroi non prendano sul serio. L'amore specialmente è abbassato spesso dall'amor divino di Dante, dalla tenerezza fantastica di Petrarca a storie sensualmente oscene e collisioni ridicole, mentre l'eroismo ed il valore appaiono spinti ad un punto in cui non provocano piú un religioso stupore, ma solo riso sulla favolosità delle imprese. Ma accanto alla indifferenza per il modo come le situazioni si realizzano, introducono straordinari intrecci e conflitti, hanno inizio, s'interrompono, si intessono di nuovo, si spezzano e infine si risolvono inaspettatamente, e accanto anche alla trattazione comica della cavalleria, Ariosto sa tuttavia parimenti riaffermare e mettere in rilievo quel che di nobile e grande vi è in essa, nel coraggio, nell'amore e nell'onore, cosí come sa descrivere in maniera precisa altre passioni, scaltrezza, astuzia, presenza di spirito e molte altre cose.

β) Se Ariosto si volge di piú al *lato favoloso* delle avventure, Cervantes elabora invece il *lato romanzesco*. Nel suo Don Chisciotte vi è una natura nobile, in cui la cavalleria è divenuta una mania, perché vediamo le sue avven-

ture collocate nel mezzo di una realtà stabile, determinata nella sua condizione e descritta minuziosamente rispetto ai suoi rapporti esterni. Questo dà la contraddizione comica fra un mondo ordinato secondo ragione e da se stesso, ed un animo isolato che vuole crearsi questo ordine e stabilità solo ad opera propria e della cavalleria, da cui tale ordine potrebbe essere solo sconvolto. Nonostante questa aberrazione comica, però, nel *Don Chisciotte* è contenuto tutto ciò che abbiamo celebrato in Shakespeare. Anche Cervantes ha fatto del suo eroe una natura originariamente nobile, dotata di molteplici doni spirituali, che ci interessa sempre veramente. Don Chisciotte nella sua mania è un animo perfettamente sicuro di sé e della sua causa, o meglio la sua mania consiste proprio nell'essere e rimanere cosí sicuro di se e della sua causa. Senza questa tranquillità priva di riflessione nei riguardi del contenuto e delle conseguenze delle sue azioni, egli non sarebbe autenticamente romantico, e questa certezza di sé, in relazione al sostanziale della sua disposizione d'animo, è ornata in modo senz'altro grande e geniale con i piú bei tratti di carattere. Egualmente l'intera opera è per un verso una presa in giro della cavalleria romantica, una vera ironia da cima a fondo, mentre in Ariosto l'avventura resta in fondo solo un lieve divertimento; per un altro verso, però, quel che capita a Don Chisciotte è solo il filo a cui si intrecciano nel modo piú amabile una serie di autentiche novelle romantiche, tese a conservare nel suo vero valore quel che il resto del romanzo dissolve comicamente.

γ) Analogamente a come vediamo qui la cavalleria convertirsi a commedia perfino nei suoi interessi piú importanti, cosí anche Shakespeare o pone accanto ai suoi fermi caratteri individuali ed alle situazioni e ai conflitti tragici figure e scene comiche, oppure attenua quei carat-

teri per mezzo di un profondo umorismo su loro stessi ed i loro stridenti, limitati e falsi fini. Falstaff, p. es., il buffone di *Re Lear*, la scena dei musicanti in *Giulietta e Romeo* appartengono al primo tipo, *Riccardo III* al secondo.

c) *Il romanzesco*

In terzo luogo, a questa dissoluzione del romantico nella forma fin qui esaminata, si aggiunge infine il *romanzesco* nel senso moderno del termine, che è stato preceduto in ordine di tempo dal romanzo cavalleresco e da quello pastorale. Questo romanzesco è la cavalleria presa di nuovo sul serio, divenuta un contenuto reale. L'accidentalità dell'esistenza esteriore si è trasformata in un ordinamento stabile e sicuro della società civile e dello Stato, cosicché ora polizia, tribunali, esercito, governo, hanno preso il posto dei fini chimerici che i cavalieri perseguivano. Perciò si trasforma anche la cavalleria degli eroi che agiscono nei romanzi moderni. Come individui con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione o con i loro ideali di un mondo migliore, essi stanno di contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte. Allora i desideri e le esigenze soggettive si innalzano smisuratamente in questa opposizione. Infatti ognuno trova dinanzi a sé un mondo stregato, per lui del tutto inappropriato, che deve combattere perché gli si oppone e, nella sua intrattabile stabilità, non cede alla sua passione, ma gli impone come ostacolo la volontà di un padre, di una zia, i rapporti sociali ecc. Questi nuovi cavalieri sono in particolare dei giovani che devono scontrarsi con il corso del mondo, il quale si realizza al posto dei loro ideali, e che ritengono una disgrazia che vi siano famiglia, società ci-

vile, Stato, leggi, professioni ecc., perché queste sostanziali relazioni della vita si oppongono crudelmente con le loro barriere agli ideali e al diritto infinito del cuore. Si tratta dunque di aprire una breccia in quest'ordine delle cose, di mutare il mondo, migliorarlo, oppure di tagliarsi a suo dispetto per lo meno una fetta di cielo sulla terra: cercare e trovare la propria fanciulla, quale deve essere, e toglierla, portarla via, strapparla ai suoi cattivi parenti o ad altre relazioni nefaste. Ma queste lotte nel mondo moderno non sono altro che l'apprendistato, l'educazione dell'individuo alla realtà esistente, ed acquistano cosí il loro vero senso. Infatti la fine di tale apprendistato consiste nel fatto che il soggetto mette giudizio, tende a fondersi, insieme con i suoi desideri e opinioni, con i rapporti sussistenti e la loro razionalità, si inserisce nella concatenazione del mondo e vi acquista un posto adeguato. Per quanto uno possa essere venuto a lite con il mondo ed esserne stato respinto, alla fine per lo piú trova la fanciulla adatta e un posto qualsiasi, si sposa e diviene un filisteo come gli altri: la donna si occupa del governo della casa, i figli non mancano, la moglie adorata che prima era l'unica, un angelo, si comporta piú o meno come tutte le altre, l'impiego dà fatica e noia, il matrimonio le croci domestiche, e insomma subentra, come d'uso, l'amaro risveglio. Qui vediamo il medesimo carattere dell'avventurosità, solo che ora questa ritrova il significato giusto ed il fantastico vi deve sperimentare la necessaria correzione.

3. *La dissoluzione della forma d'arte romantica*

L'ultima cosa che dobbiamo ora determinare con precisione è il punto in cui il romantico, che *in sé* è già il principio della dissoluzione dell'ideale classico, lascia ora

in effetti chiaramente comparire questa dissoluzione come *dissoluzione*.

Qui è da esaminare, prima di tutto, la completa accidentalità e esteriorità della materia, che l'attività artistica coglie e configura. Nella plastica dell'arte classica l'interno soggettivo è riferito all'esterno in modo tale che questo è la forma propria dell'interno e non ne è emancipato. Nel romantico invece, dove l'intimità si ritira in sé, l'intero contenuto del mondo *esterno* acquista la libertà di muoversi per sé e di conservarsi nella propria peculiarità e particolarità. A sua volta, quando l'intimità soggettiva dell'animo diviene il momento essenziale per la rappresentazione, è parimenti accidentale in quale contenuto determinato della realtà esterna e del mondo spirituale venga a vivere l'animo. L'interno romantico si può quindi mostrare in *tutte le circostanze*, può dibattersi in mille e mille condizioni, situazioni, rapporti, dissensi e complicazioni, conflitti e soddisfazioni, poiché quel che viene cercato e deve valere è solo la sua configurazione soggettiva in lui stesso, l'estrinsecazione ed il modo di assimilare dell'animo, e non un contenuto oggettivo valido in sé e per sé. Perciò nelle rappresentazioni dell'arte romantica tutto trova posto, ogni sfera e fenomeno della vita, il massimo ed il minimo, l'eccelso e l'umile, l'etico, il non etico ed il male. Ed in particolare l'arte, quanto piú si mondanizza, tanto piú si installa nelle finitezze del mondo, vi si adatta, conferisce loro validità completa, e l'artista si trova a suo agio quando le rappresenta cosí come sono. Cosí, p. es., in Shakespeare, poiché in lui le azioni si svolgono in generale fin nella loro piú finita connessione, si isolano e disperdono in una cerchia di accidentalità, e tutte le situazioni hanno una loro validità, noi abbiamo innanzi sia le ragioni piú alte e gli interessi piú importanti quanto quelli piú insignificanti

e secondari: cosí come, p. es., in *Amleto* le sentinelle ed i cortigiani, in *Giulietta e Romeo* i domestici; in altri drammi troviamo poi buffoni, gaglioffi e cose comuni di ogni genere tratte dalla vita quotidiana, birrerie, carrettieri, vasi da notte e pulci, proprio come nella sfera religiosa dell'arte romantica alla nascita di Cristo e all'adorazione dei Re Magi non possono mancare l'asino e il bue, la mangiatoia e la paglia. E ciò succede per ogni cosa, affinché anche per l'arte si avveri il detto, che quel che è umile sarà innalzato.

Entro quest'accidentalità di oggetti che vengono a rappresentazione sia come semplice ambiente per un contenuto in se stesso piú importante sia in modo autonomo, compare la *decomposizione* dell'arte romantica, a cui abbiamo su accennato. Da un lato, infatti, la realtà effettuale si colloca nella sua *oggettività prosaica*, considerata dal punto di vista dell'ideale: il contenuto della comune vita quotidiana che non è colta nella sua mutevolezza e caducità finita. D'altro lato è la *soggettività* che sa elevarsi con il suo sentimento e modo di vedere, con il diritto e la forza della sua ingegnosità, a padrona dell'intera realtà, nulla lasciando nella sua connessione abituale e nella validità che ciascuna cosa possiede per la coscienza comune. Ed essa si soddisfa solo in quanto tutto ciò che viene tratto in questo regno si dimostra dissolvibile in se stesso e già dissolto per l'intuizione ed il sentimento ad opera della forma e del posto che gli danno l'opinione, l'umore, la genialità soggettivi.

A questo riguardo dobbiamo perciò parlare, *in primo luogo*, del principio di quelle molteplici opere d'arte il cui modo di rappresentare la realtà esterna ed il presente quotidiano si avvicina a ciò che siamo soliti chiamare imitazione della natura.

In secondo luogo, dobbiamo parlare dell'umorismo soggettivo, che svolge un grande ruolo nell'arte moderna, e in molti poeti costituisce il tipo fondamentale della loro opera.

In terzo luogo, ci rimane, a conclusione, di mostrare da quale punto di vista l'arte è ancora oggi in grado di effettuarsi.

a) *L'imitazione artistica soggettiva dell'esistente*

La cerchia di oggetti che può essere abbracciata da questa sfera si estende all'infinito, giacché l'arte prende a contenuto non quel che in se stesso è necessario, il cui ambito è in sé conchiuso, ma la realtà accidentale nella sua modificazione senza limiti di forme e rapporti, la natura con il suo vario giuoco di isolate formazioni, l'agire e fare quotidiano dell'uomo nella sua indigenza naturale e nel soddisfacimento delle sue comodità, nelle sue accidentali abitudini e condizioni, nelle attività proprie alla vita familiare, alla professione civile, in generale quel che nell'oggettività esterna è infinitamente mutevole. Perciò l'arte non soltanto diviene ritrattistica, come il romantico lo è piú o meno ovunque, ma si dissolve completamente nel raffigurare ritratti — sia nella plastica che nella pittura e nelle descrizioni poetiche — e ritorna all'imitazione della natura, cioè all'intenzionale accostarsi all'accidentalità dell'esistenza immediata, prosaica e non bella se presa per sé. Va qui domandato se tali produzioni in generale possano ancora chiamarsi opere d'arte. Se teniamo presente il concetto di opere d'arte vere e proprie nel senso dell'ideale, nelle quali da una parte c'è un contenuto in se stesso né accidentale né caduco, dall'altra un modo di conformazione assolutamente corrispondente a tale contenuto, i prodotti della

presente sfera, in rapporto a tali opere, non valgono certo molto. Ma l'arte ha ancora un altro momento che particolarmente qui diventa di una importanza essenziale: la concezione e l'esecuzione soggettive dell'opera d'arte, il lato del talento individuale, che sa rimanere fedele alla vita in sé sostanziale della natura, come alle forme dello spirito fino ai piú estremi termini dell'accidentalità, a cui esso trascorre, cosí come, con questa verità e con la piú ammirevole abilità della rappresentazione, sa rendere significativo anche ciò che è per sé insignificante. Va qui ancora aggiunta la vitalità soggettiva con cui l'artista si immedesima interamente, con il suo spirito ed animo, nell'esistenza di tali oggetti, secondo l'intera loro forma ed apparenza interna ed esterna, offrendoli in questa animazione all'intuizione. Per questi aspetti non possiamo negare ai prodotti di questa cerchia il nome di opere d'arte.

Piú precisamente, fra le arti particolari sono principalmente la poesia e la pittura che si sono rivolte a tali oggetti. Infatti, da una parte quello che dà il contenuto è ciò che è in se stesso particolare, dall'altra è la peculiarità accidentale, ma pur autentica nella sua cerchia, della apparenza esterna, che deve qui divenire la forma della rappresentazione. Né l'architettura, né la scultura, né la musica si prestano ad adempiere tale compito.

α) Nella poesia la comune vita domestica, che ha come sua sostanza la rettitudine, la saggezza mondana e la morale corrente, viene rappresentata nei soliti intrecci borghesi, in scene e figure tratte dalle classi medie ed inferiori. Presso i francesi specialmente Diderot ha insistito in questo senso sulla naturalità e sull'imitazione dell'esistente. Fra noi tedeschi, invece, sono stati Goethe e Schiller che hanno percorso, in un senso piú alto, la medesima via nella gioventú, ma hanno cercato un conte-

nuto piú profondo e conflitti essenziali ricchi d'interesse entro questa viva naturalità e particolarità; mentre, poi, particolarmente Kotzebue e Iffland, l'uno con superficiale rapidità di concezione e produzione, l'altro con piú seriosa esattezza e una moralità di filisteo, hanno ritratto la vita quotidiana del loro tempo nelle sue ristrette relazioni prosaiche, con scarso senso per la poesia vera e propria. Ma in genere la nostra arte ha assunto di preferenza, benché molto tardi, questo tono e vi ha raggiunto una certa virtuosità. Infatti per lungo tempo l'arte fu per noi piú o meno qualcosa di estraneo, importato, non scaturito da noi stessi. Ora, questo volgersi alla realtà esistente implica il bisogno che la materia dell'arte sia immanente, patria, sia la vita nazionale del poeta e del pubblico. A questo punto dalla appropriazione dell'arte, che doveva essere assolutamente cosa nostra nel contenuto e nella manifestazione e per noi familiare, pur con il sacrificio della bellezza e dell'idealità, si è direttamente volto l'impulso che ha condotto a tali rappresentazioni. Altri popoli hanno di piú disdegnato tale cerchia, oppure giungono solo ora al vivo interesse per questa materia, tratta dall'esistenza corrente e quotidiana.

β) Se noi ora vogliamo portare ad intuizione quel che di piú ammirevole può essere ottenuto a questo riguardo, dobbiamo rivolgerci alla tarda pittura olandese di genere. Ho già detto nella prima parte (vedi sopra pp. 218-219), esaminando l'ideale come tale, che cosa costituisca in essa, secondo lo spirito universale, la base sostanziale, dalla quale è sorta. La soddisfazione che gli Olandesi prendono del presente della vita anche nelle cose piú comuni e modeste deriva dal fatto che essi devono procurarsi con dure lotte e penose cure quel che la natura offre agli altri popoli in modo piú immediato, e, dato lo spazio limitato, essi sono stati educati a prendersi cu-

ra ed apprezzare anche le minime cose. D'altra parte essi sono un popolo di pescatori, marinai, cittadini, contadini, e quindi sono naturalmente spinti a valorizzare in piccolo e in grande l'utile ed il necessario, che si sanno procurare con la piú assidua operosità. Per religione gli Olandesi erano protestanti, il che costituisce un lato importante, poiché solo al protestantesimo è concesso collocarsi interamente nella prosa della vita, e far valere questa prosa completamente per sé, indipendentemente da relazioni religiose, lasciandola sviluppare in illimitata libertà. A nessun altro popolo in altre condizioni sarebbe venuto in mente di prendere a contenuto preferenziale di opere d'arte oggetti quali la pittura olandese ci pone dinanzi. Ma, pur presi da tutti questi interessi, gli Olandesi non hanno certo vissuto in una condizione di bisogno e di miseria riguardo all'esistenza esterna e in oppressione dello spirito; essi invece hanno riformata la loro chiesa, hanno vinto il dispotismo religioso ed insieme la potenza e la pompa mondana spagnola, e con la loro fatica, la loro operosità, il loro valore e la loro parsimonia, nel sentimento della libertà da sé conquistata, sono giunti al benessere, all'agiatezza, alla rettitudine, al coraggio, alla letizia e perfino alla baldanza della serena vita quotidiana. Questa è la giustificazione della scelta dei loro oggetti artistici.

Tali oggetti non possono accontentare un senso piú profondo, che ricerchi un contenuto in se stesso vero; ma anche se l'animo ed il pensiero non ne sono soddisfatti, ne è conciliata l'intuizione diretta. Infatti l'arte del dipingere e del pittore è ciò da cui dobbiamo essere allietati ed attratti. In effetti, se si vuol sapere cosa sia dipingere, si devono guardare questi piccoli quadri e dire di questo o quell'autore: "Costui *sa* dipingere." All'artista non importa affatto, nel produrre, darci una rap-

presentazione dell'oggetto che ci presenta. Noi sappiamo già perfettamente che cos'è un grappolo d'uva, un fiore, un cervo, un albero, una duna, il mare, il sole, il cielo, gli ornamenti e le decorazioni degli utensili della vita quotidiana, un cavallo, un guerriero, un contadino, il fumare, l'estrarre un dente, e altre infinite scene domestiche; di simili cose la natura è piena. Quel che ci deve attrarre non è il contenuto, né la sua realtà, ma la parvenza, che è del tutto priva di interesse nei riguardi dell'oggetto. Del bello viene fissata per sé, per cosí dire, la parvenza come tale, e l'arte è la padronanza di raffigurare tutti i segreti della in sé immergentesi parvenza dei fenomeni esterni. L'arte consiste particolarmente nel cogliere con finezza, fissando fedelmente e con verità quel che è piú fuggevole, i tratti momentanei e interamente mutevoli dell'esistenza del mondo presente nella sua vitalità particolare e pur tuttavia concordante con le leggi generali del parvente. Un albero, un paesaggio è già qualcosa di per sé fisso e permanente. Ma cogliere il lampeggiare del metallo, lo scintillio di un grappolo su cui piove la luce, il raggio fuggevole del sole, della luna, un sorriso, l'espressione di una rapida emozione, quel che è piú fuggevole e cangiante, e renderlo duraturo per l'intuizione nella sua vitalità piú piena, ecco il compito difficile di questa fase artistica. Se l'arte classica configura nel suo ideale essenzialmente solo il sostanziale, qui viene fermata e portata ad intuizione la natura cangiante nelle sue fuggevoli estrinsecazioni, un corso d'acqua, una cascata, le onde spumeggianti del mare, una natura morta con l'accidentale scintillare dei bicchieri, delle stoviglie ecc., la forma esterna della realtà spirituale nelle situazioni piú particolari, una donna che infila un ago alla luce, un'imboscata di briganti colti in un moto casuale, l'atteggiamento istantaneo di un gesto che rapida-

mente scompare, il riso e la smorfia di un contadino, in cui sono maestri Ostade, Teniers, Stenn. È un trionfo dell'arte sulla caducità, con cui il sostanziale viene, per cosí dire, defraudato della sua potenza sull'accidentale ed il transeunte.

Ora, come qui il contenuto vero e proprio è dato dalla parvenza come tale degli oggetti, cosí l'arte, in quanto rende quasi statica la parvenza transeunte, procede anche oltre. Infatti, a parte gli oggetti, anche i mezzi della rappresentazione divengono fine per se stessi, cosicché l'abilità soggettiva e l'applicazione del mezzo artistico si elevano a tema oggettivo dell'opera d'arte. Già gli antichi olandesi hanno studiato nel modo piú approfondito il lato fisico dei colori; Van Eyck, Hemling, Scorel sapevano riprodurre con completa illusione di realtà lo splendore dell'oro, dell'argento, il luccicchio delle gemme, della seta, del velluto, delle pellicce ecc. Questa padronanza nel produrre gli effetti sorprendenti con la magia dei colori ed i misteri del loro incanto, acquista ora una validità autonoma. Come lo spirito pensando, concependo si riproduce il mondo in rappresentazioni e pensieri, cosí ora la cosa principale diviene — indipendentemente dall'oggetto stesso — la ricreazione soggettiva dell'esteriorità nell'elemento sensibile del colore e della luce. È questa, per cosí dire, una musica oggettiva, un risuonar di colori. Se infatti nella musica il suono singolo per sé non è niente, ma ha effetto solo nel suo rapporto con altri suoni, nella sua opposizione, concordanza, transizione e fusione, lo stesso vale per il colore. Se noi guardiamo da vicino un colore, che brilla come l'oro, che riluce come dei galloni luccicanti, vediamo solo strisce biancastre e giallastre, punti, superfici colorate; il singolo colore come tale non possiede lo splendore che pur si produce; solo dalla composizione con altri risulta

questo brillare e luccicare. Se, per es., prendiamo il raso di Terburg, ogni macchia di colore è per sé un grigio smorto piú o meno biancastro, bluastro, giallastro, ma ad una certa distanza, per il giuoco della composizione con altri colori, appare il bello e dolce splendore che è proprio al raso reale. E cosí avviene per il velluto, per i giuochi di luce, per il colore delle nubi, in generale per tutto ciò che viene raffigurato. Non è il riflesso dell'animo che vuole rappresentarsi negli oggetti, come spesso avviene, per es., nei paesaggi, ma l'abilità del tutto soggettiva che si palesa in questo modo oggettivo come l'abilità dei mezzi stessi nella loro vitalità ed efficacia di poter produrre, ad opera propria, una oggettività.

γ) Ma con ciò l'interesse per gli oggetti rappresentati si sposta sul fatto che è la limpida soggettività dell'artista stesso che intende mostrarsi e che perciò si cura non della configurazione di un'opera per sé compiuta e basata su se stessa, ma di una produzione in cui il *soggetto* creante dà a conoscere solo se stesso. Nella misura in cui questa soggettività non riguarda piú i mezzi rappresentativi esterni, ma il *contenuto* stesso, l'arte diviene arte del capriccio e dell'umorismo.

b) *L'umorismo soggettivo*

Nell'umorismo è la persona dell'artista che esibisce se stessa secondo i suoi lati particolari ed i suoi lati piú profondi, cosicché qui si tratta essenzialmente del valore spirituale di questa personalità.

α) L'umorismo non si pone come compito di far conformare e svolgere oggettivamente un contenuto secondo la sua natura essenziale, di articolarlo e conchiuderlo artisticamente in questo sviluppo in base a lui stesso, ma è l'artista stesso che penetra nell'argomento. Perciò la

sua attività principale consiste nel far in sé decomporre e dissolvere, ad opera della potenza di trovate soggettive, lampi di pensiero e sorprendenti modi di concepire, tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquistare una forma fissa della realtà o che sembra possederla nel mondo esterno. Con ciò ogni autonomia di un contenuto oggettivo e la connessione della forma, in sé fissa, data dalla cosa stessa, vengono in sé annientate, e la rappresentazione diviene solo un giuoco con gli oggetti, una deformazione e un rovesciamento della materia, ed insieme uno scorrere in su ed in giú, un incrociarsi di espressioni, modi di vedere e atteggiamenti soggettivi, con cui l'autore porta allo sbaraglio se stesso e i suoi oggetti.

β) L'illusione naturale consiste nel credere che sia del tutto facile burlarsi e fare dello spirito su se stessi e su ciò che esiste, e si ricorre quindi spesso alla forma dell'umoristico. Ma altrettanto spesso avviene che l'umorismo divenga piatto quando il soggetto si abbandona ai suoi capricci e scherzi casuali che, messi in fila senza alcun legame, vanno a finire nell'indeterminato ed uniscono le cose piú eterogenee, spesso con bizzarria intenzionale. Alcune nazioni si mostrano piú indulgenti, altre meno, verso tale genere di umorismo. Presso i francesi, in generale l'umorismo ha poca fortuna, da noi ne ha di piú, e noi siamo piú tolleranti verso le aberrazioni. Cosí, p. es., il nostro Jean Paul è un apprezzato umorista, e tuttavia egli si fa notare piú che non altri nel mettere insieme baroccamente le cose oggettivamente piú distanti e nel mescolare al modo piú impensato oggetti la cui relazione è qualcosa di interamente soggettivo. La storia, il contenuto, lo svolgersi degli eventi è quel che meno interessa nei suoi romanzi. La cosa principale rimangono gli sprazzi di un umorismo che si serve di ogni contenuto

unicamente per farvi valere la propria soggettiva spiritosaggine. In questo riferire e incatenare una materia arraffata da ogni zona del mondo e da ogni campo della realtà, l'umoristico ritorna quasi al simbolico, dove significato e forma restano in modo analogo reciprocamente esterni; solo che ora è la semplice soggettività del poeta che comanda sulla materia come sul significato, disponendoli in un ordine eterogeno. Ma questa successione di trovate ci stanca ben presto, particolarmente quando ci si richiede di trasferirci con la nostra rappresentazione nelle combinazioni appena indovinabili che al poeta sono accidentalmente venute in mente. Specialmente in Jean Paul una metafora, un motto di spirito, uno scherzo, un paragone uccide l'altro, vediamo che nulla diviene e tutto finisce solo in fumo. Ma ciò che deve dissolversi, occorre che sia svolto e preparato in precedenza. Secondo l'altro lato l'umorismo, quando il soggetto è in sé privo del succo e del sostegno di un animo riempito di vera oggettività, facilmente finisce nel sentimentale, nel sentimentalismo, di cui pure Jean Paul costituisce un esempio.

γ) Al vero umorismo, che vuol tenersi lontano da simili aberrazioni, è perciò necessaria grande profondità e ricchezza di spirito, per mettere in rilievo come realmente espressivo ciò che è solo parvenza soggettiva e fare affiorare il sostanziale dalla sua stessa accidentalità, da semplici trovate. La cedevolezza del poeta nel corso delle sue estrinsecazioni deve essere, come avviene per Sterne e Hippel, un girovagare del tutto ingenuo, lieve, inapparente, che presenta il piú alto concetto di profondità proprio nella sua scarsa significanza; e, trattandosi appunto di singolarità che affiorano senz'ordine, la connessione interna deve essere tanto piú profonda e mette-

re in rilievo nell'isolato come tale il punto focale dello spirito.

Con ciò siamo arrivati alla conclusione dell'arte romantica, al livello dei tempi odierni, la cui peculiarità noi possiamo trovare nel fatto che la soggettività dell'artista sta al disopra della sua materia e della sua produzione, non essendo piú dominata dalle condizioni date di una cerchia in se stessa già determinata sia del contenuto che della forma, ma dominando essa interamente e con piena libertà di scelta sia l'uno che l'altra.

c) *La fine della forma d'arte romantica*

L'arte, come noi l'abbiamo considerata fin qui, aveva a suo fondamento l'unità di significato e forma e parimenti l'unità della soggettività dell'artista con il suo contenuto e la sua opera. Piú precisamente era il modo determinato di questa unione che offriva la norma sostanziale, compenetrante tutte le produzioni, sia per il contenuto che per la sua rappresentazione corrispondente. A questo proposito noi trovammo agli inizi dell'arte, in Oriente, lo spirito non ancora per se stesso libero; esso cercava ancora quel che è per lui assoluto nel naturale, concependo quindi questo come in se stesso divino. Successivamente, la concezione dell'arte classica presentò gli dèi greci come individui semplici, ispirati, ma affetti ancora essenzialmente dalla forma naturale umana come momento affermativo; solo l'arte romantica ha immerso lo spirito nella sua propria intimità, di fronte a cui la carne, la realtà esterna e la mondanità in generale, sebbene lo spirituale e assoluto dovesse apparire solo in questo elemento, erano poste innanzitutto come nullità, pur riuscendo alla fine a valere sempre piú in modo positivo.

α) Queste concezioni del mondo costituiscono la reli-

gione, lo spirito sostanziale dei popoli e delle epoche e si dispiegono sia nell'arte che in tutti gli altri campi della vita di ogni tempo. Ora, come ogni uomo è figlio del suo tempo in ogni sua attività, sia politica che religiosa, artistica, scientifica, ed ha il compito di elaborarne il contenuto essenziale e quindi la sua forma necessaria, cosí anche la determinazione dell'arte risulta essere quella di trovare l'espressione artisticamente adeguata per lo spirito di un popolo. Finché l'artista è intimamente legato in identità immediata e fede salda con la determinatezza di una simile concezione generale e religione, egli prende veramente *sul serio* tale contenuto e la sua rappresentazione; cioè questo contenuto risulta per lui l'infinito ed il vero della sua coscienza; egli vive con esso in originaria unità secondo la sua piú intima soggettività, mentre la forma in cui egli lo mette in mostra è per lui come artista il modo estremo, necessario, supremo di portare a sé ad intuizione l'assoluto e l'anima degli oggetti in generale. Egli è legato al determinato modo di esposizione dalla sostanza in lui stesso immanente della sua materia. Infatti l'artista porta immediatamente in sé la materia e quindi la forma per essa appropriata, come l'essenza vera e propria della sua esistenza, che egli non si immagina ma *è* lui stesso, per cui egli ha solo il compito di fare a sé oggettivo questo vero essenziale, di rappresentarlo e trarlo fuori da sé in modo vivo. Solo in tal caso l'artista è ispirato perfettamente per il contenuto e per la sua rappresentazione, e le sue invenzioni non divengono un prodotto dell'arbitrio, ma sorgono in lui, e da lui, da questo terreno sostanziale, da questo fondo il cui contenuto non trova pace finché non è pervenuto, ad opera dell'artista, ad una forma individuale commisurata al suo concetto. Se noi invece vogliamo ora fare oggetto di una scultura o di un quadro

un dio greco o, da odierni protestanti, una Madonna, non possiamo trattare con vera serietà un argomento del genere. Quello che in tal caso ci manca è la fede piú intima, benché l'artista in epoche di ancora piena fede non ha affatto bisogno di essere quel che comunemente si chiama un uomo pio; ed infatti gli artisti non sono stati proprio sempre i piú pii. Quel che si richiede è solo che il contenuto sia per l'artista il sostanziale, la verità piú intima della sua coscienza e gli ispiri la necessità del rappresentarlo. L'artista infatti nel suo produrre è al contempo un essere naturale, la sua abilità è un talento *naturale*, e il suo operare non è la pura attività del concepire, che si contrappone del tutto alla propria materia con cui si unisce in liberi pensieri, nel puro pensiero, ma, in quanto non ancora liberato dal lato naturale, egli è unito immediatamente con l'oggetto, crede in esso ed è con esso identico secondo il proprio io piú intimo. In tal caso la soggettività risiede interamente nell'oggetto, l'opera d'arte parimenti proveniente del tutto dalla indivisa interiorità e forza del genio, la produzione è *ferme*, senza esitazioni, e vi è raccolta l'intensità piena. Questo è il rapporto ch'è fondamentale affinché l'arte sia presente nella sua totalità.

β) Ma nella collocazione che noi abbiamo dovuto assegnare all'arte nel corso del suo sviluppo, l'intero rapporto si è completamente mutato. Tuttavia non dobbiamo considerare ciò come una semplice disgrazia accidentale da cui l'arte sia stata colpita dall'esterno per la miseria dei tempi, il senso prosaico, la mancanza di interessi ecc. Si tratta invece dell'effetto e del progredire dell'arte stessa che, portando ad intuizione oggettiva la materia in lei immanente, contribuisce, man mano che progredisce per questa via, a liberare se stessa dal contemuto rappresentato. Quando, per mezzo dell'arte o del

pensiero, qualcosa ci sta dinanzi sensibilmente o spiritualmente, in modo *cosí* completo che il contenuto è esaurito, tutto è venuto fuori e non rimane piú nulla di oscuro ed interno, l'interesse assoluto per tale oggetto sparisce. L'interesse, infatti, c'è solo quando vi è un'attività fresca. Lo spirito si affatica intorno agli oggetti solo finché resta in essi qualcosa di segreto, di non rivelato, e le cose stanno cosí finché la materia è identica con noi. Ma se l'arte ha rivelato da tutti i lati le concezioni essenziali del mondo contenute nel suo concetto e la cerchia del contenuto che ad esse appartiene, essa si è liberata di questo contenuto che è di volta in volta determinato per un popolo ed un'epoca particolari; ed il vero bisogno di riaccoglierlo si ridesta esclusivamente a quello di volgersi *contro* il contenuto che era finora unicamente valido, cosí come p. es., in Grecia Aristofane si è volto contro il suo presente e Luciano contro il suo passato greco, e come in Italia ed in Spagna, nel declino del Medio Evo, Ariosto e Cervantes incominciarono a volgersi contro la cavalleria.

Di contro all'epoca, ora, in cui l'artista, per nazionalità ed epoca, e nella sua sostanza, è collocato all'interno di una determinata concezione generale del mondo con il suo contenuto e le sue forme di rappresentazione, troviamo una posizione assolutamente opposta, che nel suo pieno sviluppo è divenuta importante solo oggi. Ai nostri giorni lo sviluppo della riflessione e la critica presso quasi tutti i popoli e, presso di noi tedeschi, anche la libertà di pensiero, si sono impossessati degli artisti e, una volta compiuti anche i necessari stadi particolari della forma d'arte romantica, li hanno resi, per cosí dire, una tabula rasa sia nei riguardi della materia che della forma della loro produzione. L'esser legati ad un contenuto particolare e ad un modo di rappresentazione adatto e-

sclusivamente a questa materia costituisce per gli artisti odierni qualcosa di passato, cosicché l'arte è divenuta un libero strumento che l'artista può maneggiare uniformemente secondo la misura della sua abilità soggettiva nei riguardi di ogni contenuto, di qualsiasi genere esso sia. L'artista perciò sta al disopra delle determinate forme e configurazioni consacrate, muovendosi libero per sé, indipendentemente dal contenuto e dalle concezioni in cui il sacro e l'eterno stavano prima dinanzi alla coscienza. Nessun contenuto, nessuna forma è piú immediatamente identica con l'intimità, con la *natura*, con l'inconsapevole essenza sostanziale dell'artista; ogni materia può essergli indifferente, purché non contraddica alla legge formale di essere in generale bella e capace di essere trattata artisticamente. Oggi non vi è nessuna materia che sia in sé e per sé al disopra di questa relatività e, quando anche lo fosse, non v'è almeno alcun bisogno assoluto per cui debba essere l'*arte* a rappresentarlo. L'artista perciò si comporta verso il suo contenuto, nell'insieme, quasi come un drammaturgo, che introduce ed espone personaggi diversi da lui, estranei. Anche ora egli vi applica, sí, il suo genio, vi intesse la propria materia, ma solo ciò che è universale o interamente accidentale; l'individualizzazione precisa non è invece affar suo, ma egli si serve a questo riguardo della propria provvista di immagini, di maniere di configurare, di forme d'arte antecedenti, che, prese per sé, gli sono indifferenti e divengono importanti solo quando gli appaiono appunto le piú idonee per questa o quella materia. Nella maggior parte delle arti, inoltre, soprattutto in quelle figurative, l'oggetto proviene all'artista dall'esterno; egli lavora su ordinazione e nelle storie profane o sacre, nelle scene, nei ritratti, nella costruzione di chiese ecc., deve solo cercare di portare la cosa a buon fine. In-

fatti, per quanto immetta il suo animo nel contenuto dato, questo risulta per lui sempre una materia che non è per lui stesso immediatamente il sostanziale della sua coscienza. E a nulla gli giova ch'egli voglia riappropriarsi, per cosí dire, in modo sostanziale, le concezioni del passato, cioè far sua interamente una di queste concezioni, p. es. farsi cattolico, come recentemente molti hanno fatto in nome dell'arte per fissare il loro animo e far sí che la delimitazione determinata della loro rappresentazione divenisse in qualcosa che sia in sé e per sé. L'artista non deve aver bisogno di essere in pace con il suo animo e di preoccuparsi della salute della propria anima. La sua anima grande e libera, prima di passare a produrre deve per propria natura sapere e avere il proprio posto, ed essere sicura di sé e fiduciosa in sé; particolarmente il grande artista di oggi ha bisogno del libero sviluppo dello spirito, in cui ogni superstizione e fede, che restano limitate a forme determinate di concezione e rappresentazione, sono abbassate a semplici lati e momenti di cui il libero spirito è divenuto padrone, poiché egli non vede in esse delle condizioni in sé e per sé santificate della sua esposizione e configurazione, ma ascrive loro valore solo per mezzo del contenuto superiore che egli vi immette ricreandolo come a loro adeguato.

In questo modo oggi l'artista, il cui talento e genio si è liberato per sé dalle precedenti limitazioni ad una forma d'arte determinata, dispone a suo piacimento di ogni forma come di ogni materia.

γ) Se noi infine chiediamo quale contenuto e quali forme si possono secondo il loro punto di vista generale considerare come *peculiari* a questa fase, la risposta è data da quel che segue.

Le forme d'arte universali si riferivano principalmente alla verità assoluta che l'arte raggiunge, e trovavano l'ori-

gine della loro particolarizzazione nell'apprensione determinata di ciò che valeva per la coscienza come l'assoluto e che in se stesso portava il principio del suo modo di conformarsi. Nel simbolico abbiamo visto comparire a questo riguardo dei significati naturali come contenuto della rappresentazione, e cose naturali e personificazioni umane come forma di essa; nel classico l'individualità spirituale, ma come obliata presenza fisica, a cui sovrasta l'astratta necessità del destino; nel romantico la spiritualità con soggettività a lei immanente, per la cui interiorità la forma esterna rimaneva accidentale Anche in quest'ultima forma d'arte, come per le precedenti, il divino era in sé e per sé oggetto dell'arte. Ma questo divino ha dovuto oggettivarsi, determinarsi e quindi, uscendo da sé, procedere al contenuto mondano della soggettività. Dapprima l'infinito della personalità risiedeva nell'onore, nell'amore, nella fedeltà, poi nella individualità particolare, nel carattere determinato combaciante con il contenuto particolare dell'esistenza umana. Infine, l'umorismo è tornato a togliere questa stretta fusione del contenuto con tale limitatezza specifica ed ha saputo smuovere e dissolvere ogni determinatezza, permettendo all'arte di andare oltre se stessa. Tuttavia l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto e di apprensione, facendo dell'*umano* la sua nuova cosa sacra: la profondità e l'altezza dell'animo umano come tale, l'universalmente umano nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi atti e nei suoi destini. Con ciò l'artista riceve il suo contenuto da lui stesso ed egli è lo spirito umano che determina realmente se stesso, che considera, scopre ed esprime l'infinità dei suoi sentimenti e delle sue situa-

zioni, lo spirito a cui piú nulla è estraneo di ciò che vive nel petto umano. Questo è un contenuto che non rimane artisticamente determinato in sé e per sé, ma affida all'invenzione arbitraria la determinatezza del contenuto e del configurare; e pur tuttavia non esclude nessun interesse, poiché l'arte non ha piú bisogno di rappresentare solo ciò che è assolutamene a proprio agio in una sola delle sue fasi determinate, ma tutto ciò in cui l'uomo ha in generale la capacità di sentirsi a suo agio.

Di fronte a questa vastità e a questa molteplicità della materia, sorge, prima di tutto, l'esigenza che la presenza attuale dello spirito si palesi parimenti e ovunque nei confronti del genere di trattazione. Certo l'artista moderno può associarsi ad artisti antichi ed antichissimi; è bello essere un omeride, fosse anche come ultimissimo epigono, cosí come anche prodotti che riflettono la tendenza medioevale dell'arte romantica possono avere i loro meriti. Ma una cosa è la validità universale, la profondità e la peculiarità di una materia ed una altra la trattazione. Nessun Omero, Sofocle ecc., nessun Dante, Ariosto, Shakespeare, possono apparire nel nostro tempo; ciò che è stato cantato in modo cosí grande, ciò che è stato espresso cosí liberamente, lo è stato già. Si tratta di argomenti, di modi di intuirli e di concepirli che non piú risuonano. Solo il presente è fresco, il resto è scialbo ed appassito. Noi certo dobbiamo rimproverare i francesi nei confronti di ciò che è storico e criticarli, rispetto alla bellezza, per aver raffigurati eroi greci e romani, cinesi e peruviani come principi e principesse francesi ed aver loro attribuito moventi ed idee propri ai tempi di Luigi XIV e XV; ma se questi moventi ed idee fossero stati in se stessi piú profondi e piú belli, il trasferirli nel presente dell'arte non sarebbe stato errato. Al contrario: ogni argomento, a qualsiasi

epoca e nazione appartenga, acquista la propria verità artistica solo come tale viva attualità, in cui essa riempie il cuore dell'uomo, il riflesso di sé ed apporta per noi verità al sentimento e alla rappresentazione. L'apparire e l'operare di ciò che è immortalmente umano nel suo piú vario significato e nel suo infinito configurarsi, è ciò che entro questo quadro di situazioni e sentimenti umani può ora costituire il contenuto assoluto della nostra arte.

Se noi, dopo questa definizione generale del contenuto peculiare di questa fase, riandiamo a quel che abbiamo or ora considerato come le forme di dissoluzione dell'arte romantica, vediamo che si è già principalmente messo in rilievo da un lato la decadenza dell'arte, la riproduzione di quel che è esteriormente oggettivo nell'accidentalità della sua forma, e dall'altro, nell'umorismo, il divenir libero della soggettività secondo la sua accidentalità interna. A conclusione possiamo, entro la materia già indicata, notare ancora un aspetto in cui questi estremi dell'arte romantica s'incontrano. Come infatti, nel passare dal simbolico all'arte classica, abbiamo preso in esame le forme di transizione dell'immagine, del paragone e dell'epigramma ecc., cosí nel romantico dobbiamo accennare ad una forma analoga. In quei generi di apprensione la cosa principale era l'esteriorità reciproca del contenuto interno e della forma esterna, — separazione che era parzialmente superata dall'attività soggettiva dell'artista e che specialmente nell'epigramma si trasformava il piú possibile in identificazione. L'arte romantica era per sua natura caratterizzata da una piú profonda scissione dell'interiorità di sé in sé soddisfatta, che, non corrispondendo perfettamente l'oggettivo in generale allo spirito in sé essente, restava lacerata o indifferente verso l'oggettivo. Questa opposizione nel corso dell'ar-

te romantica si è sviluppata fino ad approdare all'esclusivo interesse per la esteriorità accidentale o per la soggettività egualmente accidentale. Ma se questo essere soddisfatti dell'esteriorità cosí come della rappresentazione soggettiva si eleva, in conformità al principio romantico, fino ad un immergersi dell'animo nell'oggetto, e l'umorismo d'altra parte si cura pure dell'oggetto e della forma che esso ha entro il suo riflesso soggettivo, noi otteniamo con ciò una penetrazione intima nell'oggetto, giungiamo ad un umorismo in un certo senso *oggettivo*. Ma questa penetrazione intima può essere solo parziale e può esprimersi solo nell'ambito di un Lied o come parte di un tutto maggiore. Infatti, estendendosi essa e venendo a compimento entro l'oggettività, dovrebbero subentrare azione ed accadimento ed insieme la loro rappresentazione oggettiva. Quel che invece dobbiamo annoverare in quest'ambito è piuttosto un effondersi, pieno di sentimento, dell'animo nell'oggetto, effusione che viene, sí, a sviluppo, ma rimane un *soggettivo* movimento arguto della fantasia e del cuore; una trovata, che però non è solo accidentale ed arbitraria, ma è un movimento interno dello spirito, che si dedica interamente al proprio oggetto e lo conserva come interesse e contenuto.

A questo riguardo noi possiamo contrapporre questi estremi fiori dell'arte all'antico epigramma greco, in cui questa forma è comparsa nella sua prima piú semplice figura. La forma di cui qui si parla si mostra solo quando il parlare dell'oggetto non è semplicemente un nominarlo, un'etichetta o un titolo, che dice esclusivamente solo ciò che l'oggetto è in generale, ma quando intervengono un sentimento profondo, un acuto motto di spirito, una riflessione sensata ed un movimento arguto della fantasia, che con la poesia dell'apprensione animano

ed ampliano anche ciò che è minimo. Ma simili componimenti su o intorno a qualcosa, un albero, un molino, la primavera, sui vivi e sui morti, possono essere infinitamente varii e trovarsi presso ogni popolo; tuttavia rimangono di natura subordinata e facilmente risultano stentati, poiché soprattutto quando riflessione e linguaggio sono ben sviluppati a chiunque, di fronte alla maggior parte degli oggetti e dei rapporti, può venire in mente una qualsiasi cosa, che costui del resto è poi in grado di esprimere con la stessa facilità con cui sa scrivere una lettera. Ben presto ci si stanca di una simile generale cantilena che, se pur con nuove sfumature, viene cosí spesso ripetuta. Perciò in questa fase la cosa principale è il fatto che l'animo, con la sua intimità, uno spirito profondo ed una ricca coscienza, vengano a immedesimarsi interamente con la condizione, la situazione ecc., e vi indugino traendo cosí dall'oggetto qualcosa di nuovo, di bello, di valido in se stesso.

A questo riguardo particolarmente i Persiani e gli Arabi, nello splendore orientale delle loro immagini, nella libera beatitudine della fantasia che si occupa dei suoi oggetti in maniera del tutto teoretica, costituiscono uno splendido modello anche per il presente e per la soggettiva intimità odierna. Anche gli spagnoli e gli italiani hanno creato in tal campo cose eccellenti. Klopstock dice, sí, di Petrarca:

Laura besang Petrarca in Liedern,
Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht, *

ma le odi d'amore di Klopstock sono esse stesse piene di riflessioni moralistiche, di una triste nostalgia e di una

* Petrarca ha cantato Laura in canzoni belle per l'ammiratore ma non per l'amante.

passione affettata per la felicità dell'immortalità, mentre in Petrarca noi ammiriamo la libertà del sentimento in sé nobilitato, che pur esprimendo il desiderio per l'amata è in se stesso soddisfatto. Infatti il desiderio, la brama, non può certo mancare nell'ambito di questi oggetti quando questo è limitato al vino e all'amore, all'osteria e agli osti (per es. i Persiani hanno a tal riguardo una esuberante sensualità di immagini); ma la fantasia nel suo soggettivo interesse allontana qui del tutto l'oggetto dalla cerchia del desiderio pratico, poiché essa ha interesse solo in questa sua occupazione fantastica che nel modo piú libero è contenuta delle sue mille mutevoli trovate e tendenze, e giuoca con estrema arguzia con le gioie come con le afflizioni. Fra i poeti moderni principalmente Goethe nel suo *Divano Occidentale-Orientale* e Rückert si trovano su questo piano di libertà arguta ed al contempo, però, di piú intima profondità soggettiva della fantasia. Le poesie del *Divano* si differenziano in modo essenziale dalle precedenti di Goethe. In *Benvenuto ed Addio*, p. es., la lingua, la descrizione sono certamente belle, il sentimento è intimo, ma per il resto la situazione è del tutto banale, la chiusa triviale, e la fantasia con la sua libertà non vi ha aggiunto nulla. Ben diversamente stanno le cose nella poesia del *Divano Occidentale-Orientale* intitolata *Ritrovarsi*. Qui l'amore è trasposto tutto nella fantasia, nel suo movimento, nella sua felicità e beatitudine. In generale nelle produzioni di questo genere non troviamo né nostalgia soggettiva, né desiderio, né innamoramenti, ma un puro trovare piacere negli oggetti, un inesauribile effondersi della fantasia, un giuoco innocente, una libertà espressa anche nel baloccarsi con le rime e i metri poetici, ed al contempo un'intimità e letizia dell'animo che si muove in se stesso, le quali elevano l'anima, con la serenità del configurare, ben

oltre ogni penoso intreccio con la limitazione della realtà.

Con questo possiamo chiudere l'esame delle forme *particolari* in cui si dispiega nel corso del suo sviluppo l'ideale dell'arte. Io ho fatto di queste forme oggetto di una ricerca piú dettagliata, per indicarne il contenuto, dal quale deriva anche il modo di rappresentazione. Infatti è il contenuto l'aspetto decisivo dell'arte, cosí come in ogni opera umana. L'arte, secondo il proprio concetto, non ha altra vocazione se non quella di trarre ad adeguata e sensibile presenza quel che è in se stesso contenuto, e la filosofia dell'arte deve perciò assume a suo compito principale il concepire nel pensiero ciò che è questo contenuto e la sua bella apparenza.

Indice